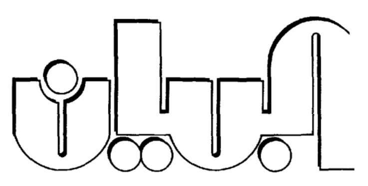
مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة
الأدباء في الكويت - العدد 458 سبتمبر 2008

البيان




ميس خالد العثمان
عقيدة رقص
الجوهرة سعود القويضي
عطش الروح
مجموعة قصصية
الفارابي
صدر
حديثا



العدد 458 سبتمبر 2008

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282/2510602 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

حمد عبد المحسن الحمد

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(458) September 2008

Correspondence Should be Addresses to:
The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel.: (Journel) 2518286 - 2518282 - 2510602

كلمة البيان

دراسات

قراءات

مقالات

ذاكرة الإبداع

مسرح

شعر

قصة

نوافذ ثقافية

إصدارات

بعض هذه المواد نشرت بدعم من "صندوق الكويت لدعم الإبداع"



الرجل الذي نسيه العالم

بقلم: حمد الحمد

ألبير قصيري أديب مصري يكتب بالفرنسية، طبعاً لم أسمع به أنا من قبل وقد لا يعرفه الكثيرون بالوطن العربي. الغريب والمحزن في الأمر أن هذا الأديب توفي عن عمر يناهز الرابعة والتسعين عاماً بغرفة في أحد فنادق باريس في يونيو الماضي، والأمر الأكثر غرابة أنه يسكن هذه الغرفة وهذا الفندق منذ ٦٠ عاماً.

قصيري ولد في القاهرة في عام ١٩١٣ وفي عام ١٩٤٥ غادرها إلى فرنسا ليسكن في ذلك الفندق الذي ودع الحياة فيه. عندما سئل من قبل إحدى المجلات الفرنسية عن أمنيته في الحياة قال: " أتمنى أن أموت في فراشي في غرفة الفندق".

في عالمنا العربي لم نسمع به ولكنه عاش على عائدات كتبه؛ لم يمتلك منزلاً أو سيارة ولا يحب أصلاً أن يمتلك أي شيء، وليس لديه بطاقة مصرفية، ولكن لديه إنتاج إبداعي لم يصلنا. أصدر سبع روايات ومجموعة قصصية واحدة هذا كل ما يملك، يقول عنه الكاتب الفرنسي ايف سيمون: " أنه ذاكرة حيه للأدب الفرنسي". إحدى رواياته عنوانها "الرجال الذين نسيهم الرب". ويبدو أننا في عالمنا العربي

وضعنا هذا الرجل في خانة النسيان رغم أنه حصل على عدة جوائز عالمية، وترجمت أعماله إلى خمس عشرة لغة.

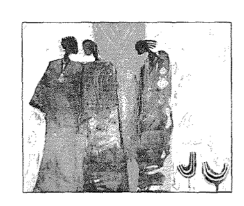
يقول عنه محمد أبو زيد بجريدة الشرق الأوسط عدد ٢٠٠٨/٦/٢٦:

"قصيري قضى حياته مدافعاً عن الوحدة والتفرد والمهمشين والبسطاء والانحياز إلى الفقراء والشحاذين والساقطات وكنّاسي الشوارع".

سئل لماذا لم تعد إلى مصر بعد مغادرتها منذ عام ١٩٤٥، فأجاب "كل الذين أعرفهم ماتوا".

السؤال لماذا أكتب عن هذا الأديب وأنا لم أطلع على أعماله، في الحقيقة إنني أحاول أن أطرح سؤالاً: لماذا لم تسلط صحافتنا العربية الضوء على إبداعاته، رغم أن الصحف تتسابق لنشر صور الفنانة الكولومبية من أصل عربي "شاكيرا" وهي تتمايل في غنائها. مشكلة المبدع أنه لايعرف التمايل، إنما يقدم الفكرة على الورق.

مازلت في حيرة ومازال تساؤلي قائماً.. قصيري يكتب منذ أكثر من ستين سنة وأعماله مترجمة للغات عديدة ومع هذا لا نعرف نحن عنه شيئاً إلا بعد أن انتهت حياته في غرفته في فندق بباريس.





التأريخ الاستشراقي للأدب العربي وإشكالية المركز والهامش

بقلم: د. محمد مريني
(المغرب)

هناك فكرة تكاد تكون محل إجماع أغلب الباحثين المعاصرين الذين قاموا بتحليل ونقد الخطاب الاستشراقي؛ مفادها أن ما أنتجه المستشرقون في مختلف الحقول المعرفة الإنسانية يندرج ضمن إطار تعزيز وتقوية المركزية الأوربية : التاريخ الأوربي هو "المركز"، وما عداه مجرد هامش. وإذا كانت هذه الفكرة قد وردت بصيغ متعددة عند الدارسين للأطروحة الاستشرا قية، فإنها بتواترها وقوة حجيتها تكاد تصبح مسلمة أو بديهة من البديهيات١. لذلك سنحاول من خلال هذا البحث تأكيد مدى صدقية هذه الفكرة في إطار حقل معرفي خاص هو "تاريخ الأدب العربي".

سأقدم هذا البحث في قسمين : أحدد في أولهما الشروط التاريخية والمعرفية- الداخلية- التي ساهمت في تشكيل الرؤية الاستشراقية، لتاريخ الأدب العربي. وأحلل في ثانيهما العناصر الأساسية التي تقوم عليها هذه الرؤية، مع الحرص على مناقشة القضايا المثارة ضمن هذين القسمين، من خلال إشكالية المركز والهامش، التي تشكل محور البحث.

١. الشروط التاريخية والمعرفية الداخلية المؤطرة للتأريخ الاستشرا قي للأدب العربي :

يمكن تحديد إطار للدراسات الاستشراقية التي تناولت الأدب العربي من منظور تاريخي في القرن التاسع عشر؛ إذ لا نجد – قبل هذا التاريخ- دراسات ا ستشرا قية حول تاريخ الأدب العربي بالمفهوم الاصطلاحي الحديث. لكن الرؤية للعالم

التي انصاغت ضمنها هذه المؤلفات قد تشكلت من معطيات تاريخية وثقافية وحضارية سابقة لهذه الفترة، من خلال التراكمات العلمية والثقافية لعصر الأنوار، والنهضة الأوربية، والثورات السياسية والاجتماعية المختلفة التي عرفتها أوربا.

إذا حاولنا تحليل النسيج الثقافي العام الذي طبع التفكير الأوربي في هذه الفترة، ورمنا الوقوف عند ملامحه الأساسية تعين علينا أن ننتبه إلى أن جل المعارف قد سادها طيلة هذه الفترة منزعان، ، بهما تحددت الملامح الإبستمولوجية لمختلف العلوم : أولهما منزع الوعي بأثر التاريخ وفعله في صيرورة الإنسان، ثانيهما منزع البحث عن القوانين المتحكمة في الظواهر الطبيعية والإنسانية بشكل عام٢.

وقد طبع هذان المنزعان مختلف المجالات والحقول المعرفية الطبيعية والإنسانية والفنية، وكان لهما تأثير ملحوظ في ظهور الاتجاهات الفلسفية الكبرى، بكل ما تحمله من ملامح "وضعية" و"تطورية" و"تجريبية"...الخ.

وسيطول بنا الحديث، إذا حاولنا تتبع تجليات هذين المنزعين على مستوى الحقول المعرفية المختلفة٣، لكن، حسبنا أن نشير هنا إلى ماله علاقة مباشرة بموضوعنا . نشير هنا إلى جانبين :

١.١ يتصل أولهما ب "نظرية الوحدة والتقدم" :

فكرة "الوحدة" التي تعني هنا الإقرار بوجود قوانين واحدة تحكم المسار التاريخي للأمم والشعوب بما، يمكن أن يؤدي إلى وحدة التاريخ الإنساني. وفكرة "التقدم"، التي مفادها أن

يمكن تحديد إطار للدراسات الاستشراقية التي تناولت الأدب العربي من منظور تاريخي في القرن التاسع عشر، إذ لا نجد - قبل هذا التاريخ دراسات استشراقية حول تاريخ الأدب العربي بالمفهوم الاصطلاحي الحديث. لكن الرؤية للعالم التي انصاغت ضمنها هذه المؤلفات قد تشكلت من معطيات تاريخية وثقافية وحضارية سابقة لهذه الفترة، من خلال التراكمات العلمية والثقافية لعصر الأنوار، والنهضة الأوربية، والثورات السياسية والاجتماعية المختلفة التي عرفتها أوربا.

الإنسان على مر العصور يسير إلى الأمام على درب التقدم، ونحو نمو متزايد باتجاه الكمال الإنساني. وسيطول بنا الحديث لو حاولنا تتبع هذه الفكرة في أصولها وامتداداتها في الفكر الغربي الحديث، لكننا سنكتفي بالإشارة إلى بعض النماذج :

١.١.١. نشير هنا إلى جيوفاني بابتيس فيكو(١٦٦٨ (J.P. Vico-١٧٤٤)، الذي يرى أن الإنسان ليس مجرد عقل محض، وإنما هو عضو في جماعة، وبما أن العلوم الطبيعية لا يمكن أن تفسر تاريخه، فهو يقترح علما جديدا، يعتبر نفسه مبتكرا له، وهذا ما يفهم ضمنيا من العنوان الذي اختاره لكتابه: "العلم الجديد في الطبيعة المشتركة بين البشر".

التحقيب من الأدوات المنهجية الأساسية في الممارسة التاريخية بشكل عام، ويمكن البحث عن أصوله المرجعية ضمن السياق الثقافي العام الذي ألمحت إليه في مدخل هذا البحث، القائم على الوعي بأهمية العامل التاريخي، والبحث عن القوانين المتحكمة فيه، ودور المنعطفات التاريخية الكبرى وأثرها في الانعطافات المعرفية والأدبية والفنية.

وقد ضمن الكتاب نظريته حول "الدورات الحضارية المتعاقبة"؛ ومفادها أن الأمم جميعها تمر بثلاثة أطوار :

- طور الآلهة : الذي يمثل المرحلة "البدائية" في حياة الأمة، حيث تسود الخرافات والأساطير والخوف من الظواهر الطبيعية، والأرواح الخيرة أو الشريرة التي تتحكم في مصائر البشر.

- طور الأبطال : حيث تدخل الأمة في مرحلة أرقى من الطور السابق؛ إذ تنجب أفرادا عظاما، يقودون الأمة في مختلف مجالات الحياة التشريعية والفلسفية والفكرية.

- طور الإنسان : الذي يتم فيه الاعتراف بالمساواة بين الناس ويصبح الحكم قائما على مؤسسات منبثقة من حاجات أفراد المجتمع٤ .

١,١,٢.سيقوم هاردر (١٧٤٤-١٨٩٣) J.G. Herder بجمع هذه الشذرات وإعادة صياغتها في كتابه "أفكار في التاريخ الفلسفي للإنسانية"، وهو كتاب يعتبره بعض المفكرين "بمثابة عقد الميلاد الرسمي - في الفكر الغربي- لما يدعى فلسفة التاريخ"٥ . يسعى هاردر في هذا الكتاب إلى إثبات "وحدة الشعوب" و "وحدة التاريخ"؛ إذ على الرغم مما يبدو ظاهريا من مظاهر التفكك والتباين في المسار التاريخي للبشرية، فإن الشعوب أشبه بأعضاء في مجموعة كبيرة: فالحضارات القديمة تمثل طفولة الإنسانية، والحضارة الإفريقية والرومانية تمثل شبابها، والحضارة الجرمانية تمثل كهولة الإنسانية ونضجها٦.

١,١,٣. ستبلغ هذه التصورات مداها مع هيغل (١٧٧٠-١٨٣١) Hegel الذي انطلق من منظومة فلسفية متكاملة تقوم على فكرة الجدل : إن التاريخ عند هيغل ليس خليطا أعمى من المصادفات، وإنما هو تطور، يتم وفق آلية الديالكتيك، التي تتضمن ثلاثة عناصر : الموضوع، نقيضه، مؤلف الموضوع المركب من كليهما٧.

هذه النماذج التي ذكرناها هنا - على سبيل المثال لا الحصر- يمكن أن تعطي لنا صورة عن طبيعة الانشغالات التي كانت توجه الفكر الأوربي في القرنين الثامن عشر والتاسع، وهي انشغالات قائمة أساسا على إعادة كتابة التاريخ الثقافي الأوربي بصورة تحقق له "التقدم والاستمرارية من جهة"، وتجعل منه التاريخ "النموذجي" و "المثالي" للبشرية بشكل عام من جهة أخرى : التاريخ الأوربي وحده هو التاريخ "العام" و "الرسمي" للفكر الإنساني كله، أما ما عداه فهوامش، إن حظيت ببعض الاعتراف فليس بوصفها

عنصرا مقوما لهذا التاريخ العام، بل بوصفها "بركا" أشبه ب "البحر الميت" معزولة ومفصولة عن "النهر الخالد" المتدفق من بلاد اليونان"٨.

من هذا المنظور سيقرأ الغرب - عموما- والمستشرقون - خصوصا - "تاريخ الأدب العربي"، وسيعتمد - في ذلك - على الأدوات المنهجية والإجرائية نفسها التي اعتمدها في قراءة تراثه الخاص. وسينظم المعارف الأدبية العربية وفقا لتوقعاته وانتظارا ته منه، حتى يضمن التحكم في كينونته، وينفذ إلى هويته، ليبرز فيها ما يشاء، ويخفي ما يشاء٩.

وقد شكلت هذه المعطيات، الخلفية الفكرية والفلسفية لظهور التأريخ الاستشراقي القائم على فكرة المقايسة بين تطور الأدب وتطور التاريخ العام، كما يتجلى ذلك في تاريخ الأدب العربي الذي يعتمد التحقيب السياسي.

٢,١ .أما الجانب الثاني فله علاقة باللغة؛ وذلك من خلال ظهور نظريات تبحث عن أسرار اللغات، وتنظر إليها باعتبارها منتظمة في سلسلة مترابطة، وخاضعة لأنساق وقوانين معينة، وكونها تجسد بنسب متفاوتة الفكر البشري وتحاكيه... إلى غير ذلك من العناصر التي شكلت تأسيسا معرفيا لما يسمى المقاربة الفيلولوجية، التي ستتجاوز فيها بعد دائرة اللغة إلى مجال النقد وتاريخ الأدب .

لن أتوسع في تقديم الجوانب النظرية لهذا المصطلح، والتحولات التي خضع لها. خاصة أن حدود هذا المصطلح لم تضبط بوضوح عند الدارسين، فتقلصت عند البعض لتنحصر في حدود الحقل اللغوي، واتسعت أحيانا

لذلك فإن التأريخ الاستشراقي للأدب العربي المحكوم بالمركزية الأوربية، كثيرا ما ينظر إلى مباحث تاريخ الأدب العربي وقضاياه وعلومه في علاقتها بأصول يونانية أو هندية أوربية عموما. لذلك نصادف في التآليف الاستشراقية المذكورة من يتناول النحو العربي في علاقته بالأصول والمراجع النحوية في الإسكندرية أو غيرها، وينظر إلى علم العروض العربي في علاقته بالأوزان الأوربية، كما يضع تصورا للهجات العربية القديمة واللغة العربية ا لفصحى ، من خلال العلاقة التي حكمت اللغة اللاتينية واللهجات الرومانية المختلفة.

أخرى لتصبح "بحثا في الحياة العقلية من جميع وجوهها" . من هنا يعرف ويليك ووارين الفيلولوجيا - استناد إلى بوش- باعتبارها "معرفة المعروف"١٠، ومن ثم فهي دراسة اللغة والآداب، الفنون والسياسات، الديانة والعادات الاجتماعية.

وينتظم التحليل الأدبي من الوجهة الفيلولوجية - حسب "جاك بيري" J- Perret- في ثلاثة محاور رئيسية هي : العالم المرجعي المقصود بعملية التبليغ، واللغة المستعملة، والقائم بعملية التبليغ أو المؤلف. وتتغير طبيعة التحليل بحسب المحور الذي منه ننطلق والمحور الذي إليه ننتهي . لذلك يمكن



الاعتماد على النص لدراسة اللغة أو المحيط الخارجي والواقع الاجتماعي كما يمكن للدراسة أن تشتغل على هذه المستويات كلها١١.

من المفاهيم الأساسية في هذه المقاربة الفيلولوجية أيضا مفهوم "الانعكاس". الذي يجعل من الأدب مرآة لصاحبه وعصره، مما يجعل الدراسة الأدبية - من الوجهة الفيلولوجية- منصبة أساسا على المؤلف، من خلال جمع المعطيات الاجتماعية والسياسية الاقتصادية التي ساهمت في تشكيل شخصيته الأدبية ، والمصادر الفكرية والأدبية التي نهل منها، والبحث عن أفكار المؤلف ورؤيته للعالم في مصادر أخرى، اعتمادا على عمليات المقارنة بين النصوص المختلفة للمؤلف.

وقد قدم فرانسواراستيي F. Rastier تحليلا مركزا لنظرية المحاكاة الفيلولوجية، قائما على ما يسميه نظرية الدليل اللغوي التقليدية : "للدليل من وجهة نظر هذه النظرية مرجعا في الواقع المجاوز للغة، يتمثل في "العالم". ومن ثم، لا يمكن اعتبار كلمة أو تركيب ما في النص إلا بالإحالة على هذا الواقع"١٢.

إذن، مبدأ التحقيب السياسي، والمقاربة الفيلولوجية للنصوص، هي أهم الدعائم التي قام عليها مفهوم تاريخ الآداب الأوربي في القرن ١٩. أغلب المؤلفات التي أرخت للآداب الأوربية - في هذه الفترة- تستوحي بشكل أو بآخر هذين المبدأين.

ظهرت - في البداية- المؤلفات التي طغى عليها التأريخ للمدد الطويلة، والمعالجة الشمولية . كما يتجلى ذلك في "تاريخ الأدب الإغريقي" ل "دلتور"Deltour١٣. وستظهر- بعد ذلك- مؤلفات تعنى بالتواريخ القومية للبلاد الأوربية، كل منها على حدة، وذلك في سياق التنافس الذي كان على أشده بين هذه البلدان، وسعيها إلى التمايز وإثبات تاريخها القومي المتميز، خاصة بين فرنسا وبريطانيا وألمانيا.

ولما شرعت هذه البلدان في تقسيم العالم، والتطلع إلى تصدير قوتها المادية والتقنية والعسكرية خارج الإطار الأوروبي، كان من الضروري أن تعمل على إعادة ترتيب المعارف العلمية والأدبية والفنية للبلاد التي تسعى إلى استكشافها والسيطرة عليها. من هذا المنظور سيحاول الغرب إعادة صياغة عالم الشرق، وسيقرأ أنساقه الإنسانية والفنية وفقا لتوقعاته وانتظارا ته منه١٤. وإذا كانت هذه القراءة قد عمت مختلف المجالات المعرفية، فإن المهم عندنا هو ماله علاقة بتاريخ الأدب، إذ ظهرت مجموعة من التآليف الاستشراقية في هذا المجال، وهي تشتغل على الأدوات المفهومية والمنهجية والإجرائية نفسها التي تمت الإشارة إليها سابقا .

هكذا ظهر أول مؤلف يحمل عنوان "تاريخ الأدب العربي" عام ١٨٥٠، وقد ألفه المستشرق النمساوي "هامر بورجشتال"، ثم ظهر كتاب كريمر سنة ١٨٧٧، ثم مؤلف الإنجليزي "أربتونت" سنة ١٨٩٠، والألماني كارل بروكلمان سنة ١٨٩٨. ثم ظهرت مؤلفات أخرى في تاريخ الأدب العربي في النصف الأول من القرن العشرين لكل من نيكلسون، وبلاشير ونلينو... وغير هؤلاء كثير من الأسماء والمؤلفات التي لا يمكن إحصاؤها. ولتأكيد ذلك نشير

"بلاشير" يرى في كتابه "تاريخ الأدب العربي" أن الأدب العربي يفتقد عموما إلى الإبداع والعبقرية، مبررا ذلك بقوله : "إن الفعالية الأدبية، في أدوار عدة، بل في الأدوار الهامة تظل جماعية بمعزل عن كل خلق فردي حقا، وإذا ما اتفق أن وجدنا خلافا لذلك فإننا لا نلبث إذا أمعنا النظر أن ندرك أن الظاهرة، حركة تجديد أوجدتها فئة، أو جماعة أدبية أو هي صفة خاصة إقليمية... وعلى الجملة فالأدب العربي وقد نلحق به آداب الشرق الأدنى لم يعرف إلا في ومضات خاطفة تلك الحاجة المرهفة للتجديد، والتميز، والتعارض.

إلى أن المستشرق الجماعة "كارل بروكلمان" ذكر ا لعديد من الأسماء وعلق قائلا – بعد ذلك- "لا نستطيع أن نسمي هنا إلا بعض الكتب"١٥.

بعد هذا المدخل الذي حاولت من خلاله تسليط الضوء على الشروط التاريخية والمعرفية التي ظهرت فيها التآليف الاستشراقية للأدب العربي، سننتقل إلى القسم الثاني من هذا البحث، وذلك قصد تحليل العناصر الأساسية التي تقوم عليها هذه التآليف. وسنركز هنا على عنصرين، سبق أن أشرت إليهما باعتبارهما يشكلان الدعامة الأساسية التي قام عليها التأريخ للآداب الأوربية أولا، ثم التأريخ الاستشراقي للأدب العربي بعد ذلك. يتعلق الأمر باعتماد التحقيب السياسي والقراءة الفيلولوجية. سنحلل هذين العنصرين في علاقتهما بفكرة المركز والهامش كما تم عرضها في مقدمة البحث .

٢. تحليل العناصر الأساسية التي يقوم عليها التاريخ الاستشراقي للأدب العربي :

١,٢ .مبدأ التحقيب السياسي :

ماذا نقصد بالتحقيب؟

التحقيب من الأدوات المنهجية الأساسية في الممارسة التأريخية بشكل عام، ويمكن البحث عن أصوله المرجعية ضمن السياق الثقافي العام الذي ألمحت إليه في مدخل هذا البحث ، القائم على الوعي بأهمية العامل التاريخي، والبحث عن القوانين المتحكمة فيه، ودور المنعطفات التاريخية الكبرى وأثرها في الانعطافات المعرفية والأدبية والفنية.

وإذا نظرنا إلى مفهوم الحقبة في معناه اللغوي – سواء في اللغة العربية أو في اللغات الأجنبية- فإننا سنجدها تفيد المقطع الزمني الذي قد يطول أو يقصر، لذلك فالتحقيب وصف للزمن المتعلق بحركية المعارف، بما تحمله هذه العملية من بعد نقدي وما تتطلبه من استحضار للحس التاريخي والتعالقي١٦. يستلزم التأريخ في الحقول المعرفية المختلفة، تقديم المادة في حلقات أو حقب خاضعة لنظام معين، فينشئ المؤرخ حقبا يسمها بمواصفات معينة، تختلف باختلاف الأطر المرجعية النظرية التي تصدر عنها عملية التصنيف : فهناك – على سبيل المثال- التحقيب الذي وضعه بشلار Bachelard لتطور الفكر العلمي١٧، وقد أقامه على

اسس إبستمولوجية، وهو التحقيب الذي سيستوحيه "ميشيل فوكو" M..Foucault في إطار ما يسميه "الإبستيم Epistème١٨". وهناك التحقيبات التي وضعها الماركسيون، المبنية أساسا على البنية الاقتصادية، فألتوسير Althusser - مثلا- يقيم التحقيب على أساس نمط الإنتاج ١٩، وسيعتمد غولدمان L.Goldmann مفهوم "البنية الدالة"٢٠التي تتحكم في التحقيب الأدبي وبنى ياوس تحقيبه على "أفق التوقع"٢١... إلى غير ذلك من النماذج.

كما ظهر في التراث العربي تحقيبا قائما على ما اصطلح عليه ب "الطبقة"، أو علم الطبقات، "الذي يعد من إبداعات الحضارة الإسلامية"٢٢، وقد وضع العلماء العرب عدة ضوابط للتصنيف حسب الطبقات. من هذه الضوابط : ضابط الدين، وضابط العدد، وضابط الزمان، وضابط المكان٢٣.

أما التحقيب الذي اختاره المستشرقون في تأريخهم للأدب العربي فهو التحقيب الذي يجعل من عصور التاريخ السياسي عصورا لتاريخ الأدب العربي. ويركز على دور المنعطفات السياسية والتاريخية الكبرى في الانعطافات الأدبية والفنية. وفي ما يلي نماذج من هذا التحقيب :

قسم كارل بروكمان - تاريخ الأدب العربي- إلى مرحلتين أساسيتين :

أدب الأمة العربية من أوليته إلى سقوط الأمويين سنة ١٣٢ هـ/ ٧٥٠ م، وتنقسم هذه المرحلة إلى الأقسام التالية :

١. الأدب العربي إلى ظهور الإسلام

٢. محمد صلى الله عليه وسلم وعصره

٣. عصر الدولة الأموية

ب. الأدب الإسلامي باللغة العربية. وقد قسم هذه المرحلة إلى ما يلي :

١. عصر ازدهار الأدب في عهد العباسيين بالعراق منذ حوالي ٧٥٠م إلى سنة ١٠٠٠م تقريبا.

٢. عصر الازدهار المتأخر للأدب منذ سنة ١٠٠٠ م تقريبا إلى سقوط بغداد على يد هولاكو سنة ١٢٥٨م.

٣. عصر الأدب العربي منذ سيادة المغول إلى فتح مصر على يد السلطان سليم سنة ١٥١٧م

٤. عصر الأدب العربي من سنة ١٥١٧م حتى أواسط القرن التاسع عشر

٥. الأدب العربي الحديث٢٤.

أما المستشرق "كارلو نالينو" فقد اعتمد تحقيبا يقوم على ثلاثة عصور أدبية :

١. الآداب العربية في العصر الجاهلي

٢. الآداب في صدر الإسلام وأيام الخلفاء الراشدين

٣. الشعر في عصر بني أمية٢٥

تكاد هذه الخطاطة المنهجية تتكرر في أغلب التآليف التاريخية الاستشراقية المذكورة سابقا، مع وجود اختلافات بينها حول قضايا جانبية منها :

- عدد العصور الأدبية، فهي عند بروكلمان ستة عصور، وعند نالينو وجيب خمسة عصور وعند نيكلسون وهوارسبعة عصور.

- بداية ونهاية هذه العصور، في علاقتها بالمدة التي يستغرقها كل عصر.

- مسألة التسمية؛ إذ هناك من المستشرقين من حافظ على الاصطلاح التاريخي السياسي (العصر الجاهلي- العصر الإسلامي-فالعصر العباسي... الخ)، وهناك من اعتمد اصطلاحات أخرى : فالمستشرق جيب- مثلا- يغلف العصور السياسية بالصفات التي يعتقد أنها طغت على العصر من بين هذه الاصطلاحات : العصر البطولي (يقصد به العصر الجاهلي)، ثم عصر الغزو والتوسع (يقصد به العصر العباسي الثاني)، العصر المملوكي٢٦.

وقد هيمنت هذه الخطاطة المنهجية على أغلب المؤلفات الاستشراقية التي أرخت للأدب العربي، وهي خطاطة تطابق بين التحولات السياسية والتحولات الأدبية، بحيث يصبح الحدث السياسي المتمثل في سقوط دولة أو نشوئها حدا فاصلا بين العصر الأدبي السابق واللاحق. وغالبا ما تقدم هذه المطابقة بصورة أقرب إلى الميكانيكية والآلية، دون الانتباه إلى أن تاريخ الأدب العربي لا تحكمه دائما الانقطاعات التي تسود التاريخ السياسي في انتقاله من مرحلة إلى أخرى، وآية ذلك أن هناك شبه إجماع بين هذه التآليف على اعتبار "الجاهلية" حقبة من تاريخ الأدب العربي تنتهي سنة ٦٢٢م، والعصر الأموي حقبة من تاريخ الأدب العربي تنتهي سنة ٧٥٠م، وبذلك فهم يؤكدون تمايز هذين العصرين تبعا للتمايز السياسي، لكنهم في الوقت نفسه يركز أغلبهم على وجود تشابه بين هذين العصرين على مستوى المضامين والأشكال الفنية . نشير هنا إلى ما أورده بروكلمان في هذا المجال بقوله : "ولم يؤثر الإسلام تأثيرا عميقا في شعراء العرب، كما يريد النقاد العرب أن يقنعونا بذلك، فقد سلك شعراء العصر الأموي دون مبالاة في مسالك أسلافهم الجاهليين"٢٧.

صحيح، قد نصادف ضمن المداخل النظرية لهذه المؤلفات التاريخية، بعض الأقوال والشواهد التي تكشف عن وجود وعي بالتفاوت الحاصل بين التحقيب السياسي والتحقيب الأدبي. لكن الممارسة العملية - من خلال عملية التأريخ- لا تخرج عن الإطار المشار إليه سابقا، الذي يقوم على تسويد التحولات السياسية على التحولات الأدبية. يقول نالينو :

"إن هذه الحدود التي ذكرتها لكل عصر من الأعصر الستة ليست إلا حدودا صناعية اصطلاحية أثبتها على التقريب، فإن عصرا من التاريخ السياسي أو من تاريخ الآداب لا يحصر في مواقيت معينة بدقة (.) وقصارى القول إن قسمة تاريخ الاداب أقساما محصورة محدودة إنما هي وسيلة لتسهيل بيان سير الآداب في مدا رج الرقي أو رجوعها القهقرى. فالحدود المعينة لكل عصر هي كالأعلام التي كان أهل البدو ينصبونها في البراري والقفار، ليهتدي بها ابن السبيل"٢٨.

ولم يخرج عن هذه القاعدة غير المستشرق "ريجيس بلاشير"، الذي جعل المرحلة الأدبية الملاصقة لظهور الإسلام، امتدادا لمرحلة ما قبل إسلام. فالدعوة المحمدية - عنده- لم تحدث فورا انقطاعا في مفاهيم الشعراء السابقين لها واللاحقين، ذلك أن ما أحدث قفزة نوعية في مجال الأدب أو صدمة تغييرية، وخلق ظروفا مؤاتية هو إرساء الخلافة الأموية، وازدياد

أهمية سوريا والعراق٢٩.

ما هي علاقة هذا المنهج القائم على المقايسة بين الأدب والسياسة، بالإشكالية التي تطرحها المداخلة ، إشكالية المركز والهامش؟

هذا النوع من التحقيب الذي وضعه المستشرقون لا يخرج عن الإطار العام الذي قدمت أهم عناصره في بداية المداخلة، إطار تعزيز المركزية الأوروبية. وذلك من خلال تقديم التاريخ الأدبي الأوربي على أساس أنه العام والرسمي للتاريخ الأدبي الإنساني كله.

وكان لهذا التوجه نتائج علمية وتاريخية رهنت الإبداع العربي بالسياسة وبالسلطة السياسية، وتجاوزت المنظورات التأريخية التي كانت سائدة في الكتابات العربية القديمة. وذلك ما يتجلى في التآليف التي كتبها المؤرخون العرب حول الأدب العربي، وهي تآليف أعادت إنتاج الرؤية الاستشراقية مضمونا وشكلا، مما يجعلها تندرج ضمن ما يسميه إدوارد سعيد "استشراق من الدرجة الثانية"٣٠. يكفي أن نشير هنا إلى جرجي زيدان الذي يعتبر نفسه أول من ألف في تاريخ الأدب العربي، ويعتبر المؤلفات الاستشراقية هي النموذج في مجال التأليف التاريخي الأدبي الحديث. وبشكل عام يعتبر النموذج الأوربي معيارا يحتكم إليه لصياغة الملامح العامة للتاريخ العربي لأن "أفضل نموذج لآداب العالم المتمدن على حد تعبيره هو آداب اللغة اليونانية وهي أهمها جميعا. ولها تاريخ طويل يرجع إلى قرون عدة قبل الميلاد"٣١.

٢,٢. ننتقل الآن إلى تحليل المبدأ الثاني الذي يقوم عليه التأريخ الاستشراقي للأدب العربي، يتعلق الأمر هنا بما سميناه القراءة الفيلولوجية . وسنتناول تجليات هذه القراءة في التآليف الاستشراقية التي أرخت للأدب العربي، في علاقتها بإشكالية المركز والهامش. وسنتعرض هنا لثلاثة عناصر :

١,٢,٢.من العناصر الأساسية التي تقوم عليها هذه القراءة الفيلولجية، ما يسمى بمبدأ التأصيل. يحمل التأصيل "مفهوم الأصل الذي تتولد عنه الفروع وترجع إليه وتحمل خواصه. وهو المعيار الذي يجب أن يقاس إليه كل فعل تال له ، لأنه الأول أو اتخذ كذلك . البحث عن الأصول هو حفر إلى الوراء، لإثبات وجود الخيط المرتبط بالرحم أي بالنص الأول، أو الإنتاج الأول"٣٢.

لذلك فالمؤلفات الاستشراقية التي أنجزت ضمن تاريخ الأدب العربي كانت معنية بإرجاع الظواهر والنصوص والقضايا إلى أصولها الأولية، فتأريخ الأدب العربي من منظور القراءة الاستشراقية هو تتبع وتأريخ للمرجعية العربية والإسلامية في خصوصيتها وعموميتها.

يفترض التأصيل وجود نموذج أصلي أو ما يسميه أحد الباحثين "الشاهد الأمثل" أو "المثال الأول"٣٣ الذي يمكن أن نقيس إليه. بحيث نرجع الفرع إلى الأصل، أو الهامش إلى المركز. "فعل إسناد صلاحية الاتباع إلى بعض النصوص دون أخرى لتصبح نصا أو شرعة، هو فعل انتقائي واختياري، يخضع لأحكام المؤسسة الاجتماعية العامة، وغايتها، ونوع الرؤية العامة للعالم والوجود"٣٤.

لذلك فإن التأريخ الاستشراقي للأدب العربي المحكوم بالمركزية الأوربية، كثيرا ما ينظر إلى مباحث تاريخ الأدب

العربي وقضاياه وعلومه في علاقتها بأصول يونانية أو هندية أوربية عموما. لذلك نصادف في التآليف الاستشراقية المذكورة من يتناول النحو العربي في علاقته بالأصول والمراجع النحوية في الإسكندرية أو غيرها، وينظر إلى علم العروض العربي في علاقته بالأوزان الأوربية، كما يضع تصورا للهجات العربية القديمة واللغة العربية ا لفصحى ، من خلال العلاقة التي حكمت اللغة اللاتينية واللهجات الرومانية المختلفة.

كما نصادف هذا النوع من التأصيل - الذي يرد الظواهر الثقافية العربية والإسلامية إلى أصول غربية- في الدراسات التي اهتمت ببعض المبدعين العرب من كتاب وشعراء : فمذهب ابن الحزم في طوق الحمامة، القائم على الحب العذري "غير مألوف ولا معهود في الثقافة العربية الإسلامية التي يطبعها الحب الحسي" في نظر دوزي، لذلك فهو يبحث عن أصول لهذا النوع من الحب في الثقافة المسيحية ؛ ذلك فإن "هذا الشاعر الأكثر عفة" هو أيضا "الأكثر مسيحية"٣٥ فالمثالية المسيحية هي أصل ما نعثر عليه في كتاب طوق الحمامة- وغيره من المؤلفات العربية- من حب عذري٣٦ وتصوف الحلاج - عند ماسينيون- ثورة على الإسلام "السني"، و رجوع به إلى التثليث المسيحي الذي هو المتنفس الحقيقي للعقل والفكر.

كما نصادف في التآليف التاريخية الاستشراقية- ضمن هذا المنحى التأصيلي - آراء ومواقف ترجع صدى النظريات العرقية التي ميزت بين العقلية السامية والعقلية الآرية، ونسبت إلى الأولى كل مظاهر الجمود والتخلف.

تستمد هذه الفرضيات الاستشراقية- المستندة إلى الخلفية العرقية- أطرها المعرفية من بعض الكتابات العنصرية التي تعتمد فرضية تقول بوجود سلالات بشرية ترث سمات ثابتة تتجاوز مراحل التطور التاريخي للمجتمع، وأن تلك السمات الوراثية هي المسؤولة عن اختلاف التطورات الاجتماعية. ويعد "غوبينو" أبرز دعاة هذه النظرية، من خلال كتابه "بحث في تفاوت العروق البشرية"، الذي أبرز فيه أن التفاوت بين الأعراق موافق لنظام الطبيعة، وأن "العروق الدنيا" غير مؤهلة للحضارة، وإنما خلقت كحيوانات جر ل"العروق العليا"٣٧.

وقد ساهمت بعض النظريات اللغوية في تأكيد هذه النزعات العنصرية؛ فقد ذهب "رينان" إلى القول بأن اللغات الهندية الأوربية بلغت درجة الكمال، بينما اللغات السامية " شنيعة التركيب"، ثم خلص إلى استنتاجات حول سمات الشعوب الموصوفة؛ فالشرقيون يتسمون بالتحجر والبحث عن المطلق ، بينما الغربيون يميلون إلى المعرفة العلمية٣٨.

نصادف هذا الموقف- مثلا- عند "بلاشير" الذي يرى في كتابه "تاريخ الأدب العربي" أن الأدب العربي يفتقد عموما إلى الإبداع والعبقرية، مبررا ذلك بقوله : "إن الفعالية الأدبية، في أدوار عدة، بل في الأدوار الهامة تظل جماعية بمعزل عن كل خلق فردي حقا، وإذا ما اتفق أن وجدنا خلافا لذلك فإننا لا نلبث إذا أمعنا النظر أن ندرك أن الظاهرة، حركة

تجديد أوجدتها فئة، أو جماعة أدبية أو هي صفة خاصة إقليمية... وعلى الجملة فالأدب العربي- وقد نلحق به آداب الشرق الأدنى- لم يعرف إلا في ومضات خاطفة تلك الحاجة المرهفة للتجديد، والتميز، والتعارض"٣٩.

٢,٢,٢.العنصر الثاني الذي سنقف عنده ضمن القراءة الفيلولوجية، التي وظفها المستشرقون لها علاقة بالدراسة اللغوية للنصوص، وتحقيقها، والمقارنة بينها، واعتماد مختلف أشكال التدقيق والنمذجة والتصنيف والتبويب وعقد المقارنات ورصد مواطن الاتفاق والشبه، والاختلاف والتقابل . وقد شيد الاستشراق في هذا الإطار معمارا من الأجهزة، يمكن إجماله في خطوتين : تقوم الأولى على ما يسمى بعملية التنصيص Textification ، من حيث جمع النصوص، والوثائق الأدبية، وتفسير ماضي الظواهر الأدبية في سياقها التاريخي والاجتماعي : كيف جاءت؟ ومتى ظهرت... الخ. في حين تقوم الخطوة الثانية على تحليل النصوص Detextification ، اعتمادا على الشرح على طريقة ما يسميه لانسون "السير خطوة خطوة"، وذلك من خلال تعقب الأفكار وفق تسلسلها في النص، أي وفق نظام خطي متتابع.

تقدم هذه القراءة الفيلولجية نفسها باعتبارها قراءة تتوخى الحياد وتهدف إلى إنتاج خطاب موضوعي،وتزعم أنها تقف عند حدود التلقي المباشر من النص أو من التاريخ وتجتهد في أن يكون هذا التلقي بأقل تدخل ممكن من المؤرخ، وبأكبر قدر من "الأمانة"، وحتى على مستوى الخطاب، تغيب الذات المتكلمة، ويعتمد المستشرق /المؤرخ في سرده للأخبار والمعلومات طريقة أقرب إلى ما يقوم به" السارد المحايد الموضوعي " في السرد، حين تغيب الذات المتكلمة على الصعيد اللغوي و يحافظ السارد على مسافة فاصلة بينه وبين ما يرويه٤٠.

لكن ماذا وراء الجهاز التحليلي من تحيز؟

يشكل هذا النوع من الممارسة التحليلية، عدوانا على الأدب العربي وتاريخه، وذلك عندما يفتته ويقتل الحياة فيه، ويبرز فيه ما يشاء، ويختزل ما يشاء، ويعيد صياغته وفقا لتوقعاته وانتظاراته منه!

في حين يتعلق الأمر هنا بتراثنا الأدبي الذي هو جزء من هويتنا الثقافية وكياننا المعنوي، لذلك لا يمكن التعامل معه برؤية ستاتيكية جامدة، بل لا بد من دراسته بهدف إعادة الانتظام الواعي فيه، واستعادته في ضوء أسئلة حاضرنا وحاجياته . لذلك فمن المفروض أن قراءة التاريخ الأدبي العربي ينبغي أن تتم من موقعنا التاريخي لا من الموقع التاريخي للغير. الأدوات المنهجية والإجرائية التي جاء بها المستشرقون يمكن اعتمادها كمكتسبات علمية إنسانية عامة، لكن على أساس ملاءمتها واستيعابها ضمن المنظور الخاص.

٣,٢,٢.من العناصر الأساسية في هذه القراءة الاستشراقية ما يتعلق بالطابع الشمولي. ينطلق المستشرقون-في هذا الإطار- من تصور مفاده أن الأدب يشمل "كل ما صاغه الإنسان في قالب لغوي ليوصله إلى الذاكرة"٤١، وتاريخ الأدب العربي من هذا المنظور هو تأريخ

للحياة العقلية بشكل عام، ومن ثم فعلى مؤرخ الأدب العربي أن يدخل كل ظواهر التعبير اللغوي في دائرة عامله، ولا يجوز له الاقتصار على فن القول في نطاقه الضيق"٤٢. وهذا ما يفسر الطابع الشمولي والموسوعي الذي يميز التأليف التأريخية الاستشراقية في مجال الأدب . وهي تآليف تاريخية عامة تؤرخ للأدب كما تؤرخ للأحداث السياسية والاجتماعية والتاريخية والدينية بشكل عام، ولا تؤرخ للأدب بمعناه الاصطلاحي المحدود، مما يجعل هذه المؤلفات تحضن كل مكونات الثقافة العربية الإسلامية.

لعل النموذج الذي يمكن تقديمه في هذا المجال هو نموذج تاريخ الأدب العربي لبروكلمان بأجزائه الأساسية التي أصدرها سنة ١٨٩٨، وأجزائه التكميلية التي صدرت في مجلدات كبيرة تصل إلى حوالي ٢٦٠٠ صفحة سنة ١٩٤٢، ليكون هذا المشروع قد استغرق حوالي نصف قرن مع تأكيد بروكلمان في مقدمة الكتاب بأنه في هذا التاريخ لم يكن يطمح إلى إنجاز البحث الخصوصي المتصل بجميع الدوائر العلمية، وأنه يقتصر على إعداد المادة المطلوبة لمثل ذلك البحث، وعلى تعبيد الطريق للجيل المتأخر، وكأن بروكلمان يستوحي ما سبق أن عبر عنه لانسون وهو يشعر بأن عمر المؤرخ الواحد لا يسعف في إنجاز تاريخ أدبي على الوجه الأكمل "ولكن ما يعجز عنه عمر تستطيع أعمار أن تعمله"٤٣!

كما يمكن التماس العديد من الشواهد والأمثلة في هذه التواريخ الأدبية لتأكيد الدور الاستكشافي للمستشرق/ المؤرخ، و تأكيد العلاقة الصريحة أحيانا والخفية أحيانا أخرى بين الظاهرة الاستشراقية والظاهرة الاستعمارية٤٤.

ومن ثم تأكيد الفكرة المذكورة في مستهل هذه المداخلة، المتعلقة بالسياق العام الذي ظهر فيه الاستشراق وهو سياق التوسع الأوربي والسعي إلى تصدير القوة التقنية والعلمية والعسكرية إلى العالم العربي الذي سيوصف بالشرق المتخلف، مقابل الغرب المتقدم.

في الأخير، من المفيد أن أقتبس عن إدوارد سعيد هذه الخلاصات التي حاول من خلالها تكثيف وظائف الاستشراق، وأرى أن هذه الوظائف تنطبق إلى حد كبير مع وظائف التأريخ الاستشراقي للأدب العربي. يقول إدوارد سعيد : "المستشرق يمكن أن يزود مجتمعه بتمثيلات للشرق : -١ تحمل طابعه المميز الخاص --٢ توضح تصوره لما يمكن للشرق أو ينبغي له أن يكون ، -٣تتحدى تحديا واعيا وجهة نظر إنسان آخر للشرق --٤ تزود الإنشاء الاستشراقي بما يبدو، في تلك اللحظة، بأمس الحاجة إليه -٥ تستجيب لمتطلبات معينة ثقافية، ومهنية، وقومية، وسياسية، واقتصادية تفرضها الحقبة التاريخية"٤٥

الهوامش:

١ أنظر - على سبيل المثال - لا الحصر :

- إدوارد سعيد، الاستشراق : المعرفة السلطة، الإنشاء، ترجمة : كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢ : ١٩٨٤.

- سالم يفوت، حفريات الاستشراق في نقد العقل الاستشراقي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ : ١٩٨٩.

- د. عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات،



المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ : ١٩٩٧.

٢ د. عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس ١٩٩٤، ص : ٨٥

٣ يمكن الرجوع في هذا الإطار إلى :

J.Y. Tadié، Introduction à la vie littéraire du XIX siècle، Nouvelle ed. Paris، 1984، p": 74

٤ للمزيد من التفاصيل حول نظرية فيكو يمكن الرجوع إلى المراجع التالية :

- ويد جيري، المذاهب الكبرى في التاريخ، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢، ص : ١٩٤.

- كولنجوود، فكرة التاريخ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦١، ص : ١٣٢

- غاستون بوتول، تاريخ السوسيولوجيا، مطبعة عويدات، بيروت، ١٩٧٧، ص : ٤٨.

٥ د. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ : ١٩٩١، ص : ٩٧

٦ أنظر : د. أحمد محمود صبحي ، في فلسفة التاريخ، مؤسسة الثقافة الجامعية الإسكندرية ١٩٩٠.

٧٧ للمزيد من التفاصيل : أنظر : هيجل، محاضرات في فلسفة التاريخ، ترجمة : إمام، عبد الفتاح إمام، دار الثقافة ، القاهرة، ١٩٨٦

٨ د. محمد عابد الجابري، الاستشراق في الفلسفة منهجا ورؤية، ضمن كتابه : التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط١ : ١٩٩١، ص : ٧٦

٩ أنظر : د. أحمد بوحسن، مفهوم تاريخ الأدب بين التصور العربي القديم والتصور الأوربي الحديث، ضمن : انتقال النظريات والمفاهيم ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم : ٧٦، ١٩٩٩، ص : ٢٩-٤٣

١٠ رينيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة : محي الدين صبحي، مراجعة : د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧، ص : ٣٩

J. Perret، qu'est ce qu'un texte 11 (ouvrage collectif)، librairie corté 1975، p": 14-15

F. Rastier، un concept dans le 12 discours des études littéraires، littérature، N°": 7-1972، p": 87

Deltour، Histoire de la littéra- 13 .ture Grecque ، Paris، 1896

١٤ د. أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب (نموذج كتاب الأغاني)، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط١ : ٢٠٠٣، ص : ١١٧

١٥ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج : ١، ترجمة : د. عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط٥-١٩٨٣، ص : ٣٢

١٦ أنظر : مجموعة من المؤلفين إشكال التحقيب، تنسيق : محمد مفتاح وأحمد بوحسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة : ندوات ومناظرات، رقم : ٥٦-١٩٩٦.

G. Bachelard، la formation de 17 l'esprit scientifique ، Paris، 1989، P": 6

١٨ ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة : سالم يفوت المركز الثقافي العربي، البيضاء، ١٩٨٦

L. Althusser، lire le capital، 19 Maspero، 1968، p": 20

Lucien Goldman، Recherches 20 dialectiques، Gallimard، paris، 1959، p": 110

٢١ هانس روبير ياوس، جمالية التلقي، تقديم وترجمة : رشيد بنحدو، مكتبة النجاح، الجديدة، ط١ : ٢٠٠٣، ص : ٦٣

٢٢ د. محمد أمين، مفهوم الطبقة بين المحدثين والأدباء، مجلة التسامح، مؤسسة عمان للأنباء والنشر والإعلان، عمان، س

: ٢، شتاء ٢٠٠٤، ص : ١٩٠

٢٣ للمزيد من التفاصيل حول هذه الضوابط، يمكن الرجوع إلى البحث المذكور أعلاه، ص : ١٩٥-٢٠٧.

٢٤ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج : ١، ص : ٣٧-٣٨

٢٥ كارلو نالينو، تاريخ الآداب العربية، دار المعرف، القاهرة، ١٩٥٤.

٢٦ لأخذ صورة عن هذه الفروق يمكن الرجوع إلى الخطاطة التي وضعها الدكتور حسين الواد للمؤلفات الاستشراقية المذكورة ، أنظر : د. حسين الواد، في تأريخ الأدب مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢: ١٩٩٣، ص : ١٤٣

٢٧ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج : ١، ص : ٣٦

٢٨ كارلو نالينو، تاريخ الآداب العربية، ص : ٤٨-٤٩.

٢٩ للمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة يمكن الرجوع إلى : إبراهيم هاشم، جديد بلاشير، (بين بلاشيروكل من : بروكلمان، زيدان، ضيف)، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد : ٣٦ - خريف ١٩٨٥، ص : ١٠٠-١٠٩

٣٠ إدوارد سعيد، الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة ا لأبحاث العربية، بيروت، ط٢: ١٩٨٤، ص : ٢١٩

٣١ جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط١ : ١٩٧٨، ص : ٢١

٣٢ أحمد بوحسن، التقليد وتاريخ الأدب العربي، ضمن كتاب : (التحقيب - القطيعة- السبرورة)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة : ندوات ومناظرات ، رقم : ٨١

٣٣ د. محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤، ص : ١٠١

٣٤ أحمد بوحسن، التقليد وتاريخ الأدب العربي، ص : ٧٠

35 R. Dozy، Histoire des musulmans d'Espagne، Leiden 1861، T": 3": P": 338

نقلا عن سالم يفوت، حفريات الاستشراق، ص : ٣٥

٣٦ المرجع نفسه، ص : ٢٥

٣٧ د. عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، ص : ٢٥

٣٨ المرجع نفسه، ص : ٢٦

٣٩ ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة : إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦، ج ١، ص : ١٤

40 Rolond Barthes، le discours de l'histoire"poétique": N° 49، 1982.

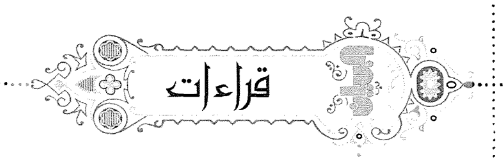
٤١ كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج١، ص : ٣

٤٢ نفسه، ص : ٤

٤٣ لانسون، منهج البحث في تاريخ الآداب ، ضمن كتاب محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (ب.ت)،ص : ٤٢٠

٤٤ حول الدور الاستكشافي الاستعماري للدراسات الاستشراقية التاريخية، يمكن الرجوع إلى : إدوارد سعيد، الاستشراق، ص : ٢٢١

٤٥ إدوارد سعيد، الاستشراق، ص : ٢٧٥



ذاكرة المدن: قراءة لـ "البحريات" للروائية أميمة الخميس



بقلم: د.سعد البازعي
(السعودية)

أدهشتني رواية «البحريات» للكاتبة السعودية أميمة الخميس منذ بدأت الأحداث تتكشف عما يريك دلالة العنوان. فـ«البحريات» ليست معنية بالبحر بقدرما هي معنية بالبر أو الصحراء تحديداً، أو بتحديد أكثر بمدينة تحيطها الصحراء وتتصل بها كما برحم سري. غير أن الإرباك لا يصل حد القطيعة الدلالية فالمدينة والصحراء تظلان على اتصال بإيحاءات البحر سواء على المستوى الإنساني أو المستوى الطبيعي.[1]

البحريات هن تلك النسوة اللائي جلبن في فترة تاريخية محددة من بلادهن شمال الجزيرة، من منطقة الشام بشكل خاص، إلى وسطها، أي منطقة نجد، للزواج بأفراد من عائلات محلية يرغب رجالها بالتزاوج مع إناث ذوات سمات عرقية متميزة. ومع أن تلك البلاد ليست

---

١ جزء من الدهشة جاء من توقعي أن كلمة بحريات قصد بها «حوريات البحر» sea mermaids، وهذا ما يبدو أنه خطر ببال المكتبة التي اشتريت منها الرواية، وهي مكتبة أجنبية في دولة عربية، فقد حمل الملصق الذي حمل سعر الرواية ترجمة إنجليزية للعنوان هو «سي إنيمالز» sea animals وهي ترجمة معوجة دون شك لكنها توحي بما يذهب إليه الذهن عند قراءة العنوان للوهلة الأولى، ولو أن من قام بالترجمة قرأ الرواية لأدرك ما أدرك المقصود كما أدركته، ودون حاجة إلى ذكاء حاد.

بحرية بمعنى طغيان البيئة البحرية عليها فإن سكان نجد يرون تلك صفة مناسبة توسم بها أعداد كبيرة ممن يأتيهم من خارج منطقتهم الضاربة في عمق الصحراء، ومن ذلك القادمون والقادمات من الشمال، وترد في الرواية عبارة انتشرت في فترة من الزمن، وما تزال حاضرة، قصد بها وصف أولئك القادمين هي «طرش بحر»، التي يبدو أن عنوان الرواية اشتق منها. وكان يمكن أن تستبدل «البحريات» بـ وصف مثل «الشاميات» لولا أن الكاتبة، فيما يبدو، أرادت أن تستمثر دلالات البحر والماء بشكل عام على النحو الذي أرجو أن يتضح من الملاحظات التالية.

في رواية أميمة الخميس نقرأ عن بحريات يعشن عملية تحول قسري إلى صحراويات نتيجة للعيش في مدينة تعيش علاقة وثيقة بالصحراء. الطريف والغني بالدلالة هو أن هذا يسفر عن قصتين، قصة تلك النسوة وقصة المدينة، وهي هنا مدينة الرياض، قصتين تتوازيان، تتشابهان حيناً وتفترقان حيناً لكنهما في كل الحالات تشكلان معاً فصلين من فصول المعركة الإنسانية في سياقات التحضر والتغيير، فصلين يشهدان ولادات تتيسر حيناً وتتعسر آخر وتنشأ في خضم ذلك هويات وتندثر أخرى.

إحدى البحريات اسمها رحاب، وهي فلسطينية تأتي لتعمل مدرسة في الرياض في فترة الستينات من القرن الماضي. تنشأ علاقة بين رحاب والسائق الحضرمي الذي يكلف بإحضارها يومياً إلى بيت عائلة نجدية

في رواية أميمة الخميس نقرأ عن بحريات يعشن عملية تحول قسري إلى صحراويات نتيجة للعيش في مدينة تعيش علاقة وثيقة بالصحراء. الطريف والغني بالدلالة هو أن هذا يسفر عن قصتين، قصة تلك النسوة وقصة المدينة، وهي هنا مدينة الرياض، قصتين تتوازيان، تتشابهان حيناً وتفترقان حيناً لكنهما في كل الحالات تشكلان معاً فصلين من فصول المعركة الإنسانية في سياقات التحضر والتغيير، فصلين يشهدان ولادات تتيسر حيناً وتتعسر آخر وتنشأ في خضم ذلك هويات وتندثر أخرى.

تقوم بتدريس بناتها دروساً خصوصية ليردها بعد ذلك إلى شقتها حيث تقيم مع والدها المسن. الجسر الذي يلتقي عليه السائق برحاب هو جسر الغربة وما تفيض به من ألوان المعاناة. ذلك ما تدركه رحاب في مقطع يحفه الشعر فيفيض منه الإيحاء. يقول الصوت الروائي إن رحاب

كانت على علم تام بتباريح الغرباء؛ أولئك الذين يبقون على

ضفاف المدينة وتحت أسوارها الخارجية، دون مساحة يتجذرون

بها، سوى وعاء للأحلام يسقونه لواعجهم وأشواقهم لأوطان

لا تتحقق، فلم تجسر أن تحك تلك الندوب بجسده (١٥٤)

هذا الفرار إلى الصحراء فرار إلى الهوية الأولى للناس وللمدينة نفسها، المدينة/القرية التي كانت أكثر التئاماً بالصحراء وبالحلم القديم الذي ظل الناس يحلمونه زمناً طويلاً.

هذه معاناة أولئك الغرباء القادمون إلى المدينة، هي غربتهم على ضفافها، لكن أهل المدينة المحليون أو الأصليون أنفسهم، كيف يشعرون؟ سيتضح في أكثر من موضع في الرواية أن أولئك لا يقلون اغتراباً:

وفي الرياض ينقب الجميع عن الصحراء التي طمستها المدينة

وبيوتها وشوارعها المتنكرة لسيرتها الأولى، حيث تفر غالبية

العوائل في الربيع الخاطف من حصار الجدران في الرياض

إلى البرية لتلتئم بتفاصيل حلم قديم ما زالت قافلته تنتظر على

مشارف المدينة (ص٧١).

هذا الفرار إلى الصحراء فرار إلى الهوية الأولى للناس وللمدينة نفسها، المدينة/القرية التي كانت أكثر التئاماً بالصحراء وبالحلم القديم الذي ظل الناس يحلمونه زمناً طويلاً. ذلك الحلم لا نعرف كنهه، لكن له قافلة وهو من ثم جزء من الانتماء الصحراوي. ولعل الكاتبة هنا كانت تستحضر – شعورياً أو لا شعورياً – بعض نصوص شعرية لجيل الثمانينات من الشعراء السعوديين الذين تفاعلوا وأنتجوا كثيراً من أعمالهم في سياق «ثقافة الصحراء» التي تشكلت من أتون المشروع الحداثي نتيجة للحنين إلى كيان يخفف سطوة المدن أو ينفي حياة المدينة تمسكاً ببقايا هوية طليقة في فضاء البداوة الغاربة، أو الحلم القديم الذي رأى أولئك الشعراء، مثل محمد الثبيتي وعبد الله الصيخان وعلي الدميني، قوافله على أبواب المدن، تماماً كما رآها سكان الرياض في رواية أميمة الخميس.

بيد أن أميمة الخميس تتجاوز في روايتها تلك المرحلة وذلك حين تجعل الغربة قاسماً مشتركاً للمواطنين والمقيمين والمدينة نفسها، أي حين تجعل المدينة جزءاً من ذلك الاغتراب بقدر ما هي تمظهر له، ويسترعي الانتباه في هذا السياق تلك المفارقة التي تؤكدها الكاتبة في سياق السرد حين تجعل رحاب، وهي الفلسطينية المغتربة مصدراً من مصادر الهوية:

وتعلم (رحاب) أن الهوية قوة وتميز استرداد للملامح وسط

الحشود، هي فاقدة الهوية لاجئة فلسطينية بوثيقة لاجئة دون

أوراق رسمية ... توزع هويات على طالباتها كل صباح،

ترسم فوق تلك الوجوه التي أذابها أسيد الإهمال والجزر والنهي

وأربع طبقات من غطاء الوجه، تعيد رسمها بدقة وعناية (١٤٢).

المدينة في غربتها:

إلى جانب النص المشار إليه استوقفني نص آخر في رواية البحريات يصب في دلالات متشابهة تخرج منها

المدينة مزعزعة الهوية وضحية أخرى لاغتراب تبدو فيه كما لو كانت القاتل والضحية معاً. في ذلك النص نقرأ تاريخاً للمدينة، وهي هنا مدينة الرياض، كيف كانت وكيف صارت، في صورة جغرافية أو طبوغرافية تتمحور دلالاتها حول الاسم نفسه:

في نهاية كل مصب لفروع وادي (حنيفة) العظيم تنشأ روضة،

تتجاور هذه الرياض لتكون مدينة تحدب عليها أشجار النخيل

وتطوقها، ولكن الرياض انفلتت من أمومة النخيل ونفرت إلى

الشمال حيث الشوارع الباذخة، وقصور الاسمنت، ومغامرة مدن

النفط مع العالم (ص٣٣).

هنا مدينة تعيش مراهقتها، تفر من أمها بحثاً عن الأضواء والثراء والإثارة، مدينة تشبه بعض فتيات الرواية نفسها، فتيات العائلات النجدية وهن يحلمن بالشبان الوسيمين والبيوت الفارهة، بل وتشبه بعض البحريات أنفسهن في غربتهن بحثاً عن عيش أفضل. ومما يلفت النظر هنا أن المجاز الموظف يمزج المدينة بالفتاة، كأن المدينة فتاة تفر من نفسها هرباً إلى هوية جديدة تنتظرها هناك، أو كأن الشوارع والقصور جاهزة في الشمال ثم تأتي الرياض من جنوب النخيل وتتماهى بها.

في بقية النص نشاهد نفور المدينة وهو يتحول إلى واقع جديد من العمران الذي تتوارى معه الصورة الرومانسية بشعريتها وحنوها لتحل صورة واقعية لمدن الإسمنت والضجيج والاغتراب،

في رواية أميمة الخميس تأريخ لعملية التحديث تلك وما تؤول إليه، لكنه التأريخ الذي تسعى الكاتبة، كما يتضح من النصوص السابقة إلى إبقائه بمنأى عن التحليل والتوضيح وذلك باستثمار الطاقات الشعرية للغة. ويندرج في ذلك التوازي ما نلحظه من تمازج أحياناً بين تاريخ المدينة وتاريخ الأشخاص. وهنا يأتي دور السيدات الغريبات، القادمات من البحر، إذ يأتين المدينة فتتحول حياتهن إلى صورة أخرى للاغتراب وإلى مقياس لمشكلات الاغتراب لدى الناس المحيطين بهن وللمدينة والمدنية المحيطة بالجميع.

كأن المدينة تواجه واقعاً لم تتوقعه:

عام ١٩٥٩ هدمت الرياض سورها القديم، وجزت الحبل السري

بخفة وحذر، كانت المدينة تتلصص بخطوات حذرة على طرق

تشق وأبنية ترتفع وأصوات لآلات عجيبة تهدر هنا وهناك كغيلان

ضخمة، فتعكر هواء نسج بالصمت لمئات السنين (٣٣-٣٤).

لقد جنت على نفسها براقش، أو هكذا تبدو الصورة بهذه الغيلان التي تخيف المدينة/المراهقة في بحثها عن التمرد. والواقع أن الصورتين، الرومانسية الأولى والواقعية الثانية، تبدوان وكأنهما تختصران مفارقة

الحداثة ومعضلتها: البحث عن الجديد والمختلف أو «التقدم»، حسب التعبير الشائع، واكتشاف أن ذلك يحمل الكثير من المآزق والمعاناة، فلا مدن بلا ضجيج ولا تحديث بلا اغتراب.

في رواية أميمة الخميس تأريخ لعملية التحديث تلك وما تؤول إليه، لكنه التأريخ الذي تسعى الكاتبة، كما يتضح من النصوص السابقة إلى إبقائه بمنأى عن التحليل والتوضيح وذلك باستثمار الطاقات الشعرية للغة. ويندرج في ذلك التوازي ما نلحظه من تمازج أحياناً بين تاريخ المدينة وتاريخ الأشخاص. وهنا يأتي دور السيدات الغريبات، القادمات من البحر، إذ يأتين المدينة فتتحول حياتهن إلى صورة أخرى للاغتراب وإلى مقياس لمشكلات الاغتراب لدى الناس المحيطين بهن وللمدينة والمدنية المحيطة بالجميع.

الاغتراب هنا ليس اغتراباً عمرانياً فحسب. الناس يغتربون عن واقعهم السابق مثلما تغترب المدينة عن طينها القديم. يدخل الناس في التعليم وفي الكهرباء ويختلطون بغرباء جاؤوا من كل مكان. إحدى نتائج ذلك الاغتراب التحديثي هو تواري الذاكرة الأسطورية للناس إذ يدخلون طور التمدن، ينسون حكايات كان الخيال ينسجها في ظلام القرى وبين أشباح النخيل المحيط بالبيوت، بل وأهم من ذلك تتغير طقوس وعادات ليرتبك الموروث الديني في النفوس:

ومن يومها طالت الليالي وقصرت النهارات، وأصبحت مجاهدة

النفس للاستيقاظ لصلاة الفجر صعبة وشاقة، سرقت الكهرباء

ساعات الليل والنهار، ولم يبق سوى توقيت ساعة مارد الكهرباء

الرسمي، ومن يومها خفتت أصوات طبول بنات أبو دحيم، بل

توارت، ولم يعد يلمح سوى ظلالهن أو أطراف ثيابهن في منعطفات

الدرج، لقد فررن من مارد الكهرباء الناري (١٣٠).

غير أن هذا التغير الكبير لم يقد إلى انمحاء الذاكرة تماماً، وما يحدث هو حالة توتر مستمر بين الواقع المدني الزاحف وذاكرة تقاوم الزحف من خلال العادات والمعتقدات وأساليب العيش. المجتمع المغلق ينفتح على أعراق مختلفة «الفارسية والشامية والحبشية والنجدية التي تنسج في تلك الغرفة» (١٣١). لكن المجتمع نفسه يصر على الاحتفاظ بالصحراء والقرية وعادات

تلعب النساء البحريات إذاً دوراً محورياً في التبرير الفني لهذه المقارنات، كما للنظرات التحليلية المهمة المتناثرة طوال المتن السردي إذ يتركز على الحياة في مدينة الرياض. فوجود السيدات المغتربات، الشاميات في المقام الأول، يجعل من الممكن إبراز ما هو مختلف في الحياة المدنية المتنامية في نجد وتأثير ذلك على سلوك الناس ورؤيتهم لأنفسهم ولمن حولهم بشكل خاص.

الطعام وفوق ذلك شعائر المعتقد. يبرز ذلك في المقارنة التي تعقدها الكاتبة بين الشام ونجد من خلال تجربة البحريات:

في الشام تمتد الموائد مع أول هتاف لأذان المغرب، ينغمر الجميع

في المتع التي كانت محرمة طوال النهار ...

بينما في الرياض تظل العلاقة مع المتعة حذرة ومواربة،

رقابة صارمة من الصحراء (ولتسألن يومئذٍ عن النعيم) يقتربون

من الطعام ببضع تمرات، وبضع حسوات من القهوة والماء، ومن

ثم يتجهون لصلاة المغرب (٢١٩).

تلعب النساء البحريات إذاً دورا محورياً في التبرير الفني لهذه المقارنات، كما للنظرات التحليلية المهمة المتناثرة طوال المتن السردي إذ يتركز على الحياة في مدينة الرياض. فوجود السيدات المغتربات، الشاميات في المقام الأول، يجعل من الممكن إبراز ما هو مختلف في الحياة المدنية المتنامية في نجد وتأثير ذلك على سلوك الناس ورؤيتهم لأنفسهم ولمن حولهم بشكل خاص. والمختلف يشمل ما تغير وما لم يتغير، ففي كلتا الحالتين تظل للمدينة الصحراوية سماتها سواء اتصل ذلك بالذاكرة الجمعية أو بالمواجهة الحالية لعملية التمدن والدخول في مجاهلها. وفي الوقت نفسه يمكن من خلال المقارنة تسليط الضوء على السيدات أنفسهن: سعيهن للتأقلم مع المحيط الاجتماعي، اكتشافهن للآخرين ولأنفسهن، نجاحاتهن وإحباطاتهن.

إحدى تلك السيدات هي التي سبق التوقف عندها، أي رحاب، التي تبدو من أكثر الشخصيات غنى على المستوى الإنساني وربما أكثرهن تمثيلاً للإشكالية المشار إليها. علاقة



رحاب بالسائق الحضرمي إحدى وجوه الإشكالية، لكن وجهاً آخر مهما يبرز من احتكاك رحاب بالتلميذات اللاتي تراهن في الصف. هنا يبرز أحد خيوط السرد وثيماته الرئيسة، الخيط الأيروسي أو الحسي/الجنسي حيث تستكشف رحاب والفتيات على حد سواء ميولهن العاطفية والجنسية على الرغم من فارق السن واختلاف التجربة.

في المدرسة تنشأ علاقة بين رحاب وطالبة سعودية/نجدية اسمها قماشة، علاقة سوية لكنها تتسم بالحميمية والمصارحة حين تكشف الفتاة للمعلمة ميولها العاطفية واشتعالاتها الجسدية المحتدمة فتمارس بذلك تمرداً على تقاليد ضاربة في المحافظة والصرامة:

لم يكن يلزم (رحاب) كثيراً لتعرف بأن شفتي (قماشة) كانتا تتعرضان

لقضم فج وشهواني لذا كانت ترى هذه الفتاة كتلة من الغرائز المشتعلة

التي لن يجدي التعليم في قصقصة وتشذيب خصلها المتناثرة.

إلى أن قررت (قماشة) أن تري معلمتها (رحاب) قصيدة الحب

الأولى، فالمعلمة (رحاب) كانت بالنسبة إليها تختلف عن بقية المعلمات

... لسبب وحيد وغامض، فهي ما برحت تحمل ذلك الوميض والألق

الذي يشع فقط في أعين الفتيات، بريق أجنحة الفراشات في موسم التزاوج ...

الوميض المشار إليه هنا في وصف رحاب ربما يقل عن «الغرائز المشتعلة» لدى قماشة، لكنه يظل مع ذلك نوعاً من التوهج الأنثوي الذي تحسه رحاب نفسها ويقربها إلى الفتيات. ذلك الوميض هو نفسه الذي سبق أن شعرت به رحاب حين اقتربت من السائق الحضرمي الذي تزوجته في النهاية. وهو وميض يشعله المطر الهاطل في شوارع الرياض ومنها شارع الخزان حيث تقيم المعلمة الفلسطينية وهي تهبطه لترافق السائق إلى بيت آل معبل في منزلهم المحاط بالنخيل في أطراف الرياض، هناك حيث تعطي دروسها الخصوصية لبنات العائلة.

عندما انحدرت إلى الشارع كانت تمطر رذاذاً خفيفاً يسقط بين

البنايات ويتأرجح في الهواء فوق حبال المطر ويلفح وجه

(رحاب)، أخذت تستنشقه وابتهجت بالصبوات ... تلك الصبوات

التي تومض في كل منحنى من جسدها، ذلك الوميض الذي ظنت

أن وقار المدرسة ودبيب الرابعة والثلاثين سيقطع دابره ...

ذلك المطر لا يتوقف تأثيره على إيقاظ الصبوات الجسدية، وإنما يتجاوزها إلى تذكير رحاب بعائلتها وخطيبها المغترب، يذكرها بوحدتها في الرياض، ويدفعها إلى الأجواء الحميمة بين العائلات النجدية. والمطر نفسه هو ما تحتفل به تلك العائلات والمدينة كلها أيما احتفال «وكأنهم في احتفالية غامرة كبيرة بقدوم ضيف نادر» (١٢٤-١٢٥).



المطر جزء من ذاكرة المدينة وأهلها المسكونين بثقافة القرى أو الرياض الممتدة على حافة الصحراء. إنه الحنين إلى الماء الباعث على الحياة، الماء المرتبط بشكل مباشر بتلك السيدات القادمات من البحر إلى الصحراء واللاتي جيء ببعضهن في سن مبكرة حتى كادت ذكريات البحر والمدن الأخرى تضمحل لديهن. من تلك السيدات وأولاهن حضوراً في المتن الروائي بهيجة التي تسعى إلى التكيف مع وسط غريب عليها سواء على المستوى الإنساني أو الطبيعي. فهي «تشهق كسمكة ملونة وقعت على كثيب رملي» لا تملك خارج البيئة المحيطة بها سوى «ذاكرة مضمحلة عن الشام ..» (٨). سعيها إلى التكيف يتضمن محاولات مستميتة للاتصال بالنسوة الأخريات من خلال الحديث عن تفاصيل حياتها اليومية، ومع أن حماتها أم صالح تنهرها إذ تفعل ذلك («سينظلونك إن أنت استمررت في الثرثرة») فإنها لا تستطيع أن تدفع ذلك المسعى الإنساني البسيط الذي تصفه الكاتبة بلغة مفعمة بالشعر:

كانت في البداية تثرثر وكأنها تلقي عشرات الحبال من روحها

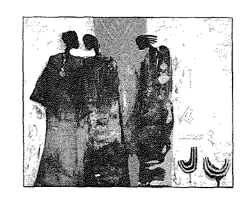
الغريقة في غربتها وغرابتها لعل أحداً يلتقطها، ثرثرتها هي

الأذرع الصغيرة والأكف التي تلوح بها في صحرائها كي يمر

السيارة ويلتقطوها في قافلتهم تصبح منهم، واحدة من ... الكل.

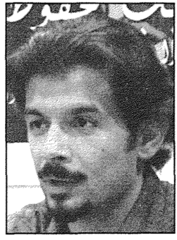
لكن كثبان الرمل لا تستجيب إلا لقوانينها الذاتية ... (٩).

أليست الأكف التي تمدها بهيجة هنا متصلة بالمحاولات التي يبذلها سكان المدينة الصحراوية لاستعادة صلتهم بالصحراء لاسيما حين يأتي الربيع بالمطر؟ أليست الأكف هي الأكف ضارعة باتجاه الحياة والحرية؟ إن الرمل الذي لا يستجيب إلا لقوانينه الذاتية، والذي يقف هنا رمزاً لسكانه، ما يلبث هو نفسه أن يلين ويبحث عن الحياة الموعودة في الماء، الأمر الذي يعني توحد البحريات بالصحراويات والمدينة بالصحراء في السعي المشترك نحو الحياة.





تحليق المفردة و فضاء العنونة عند الشاعر صلاح دبشة



بقلم:فهد الهندال
(الكويت)

مـايزال النقد يختلف بين أركانه حول قضية الشكل والمضمون للنص الأدبي، وأي المعايير يمكن الارتكاز عليها في تمييز هذا النوع عن الآخر. اذا ما تجاوزنا تلك القوالب الموروثة والمستعارة في وضع خانات المفاهيم السائدة، لتكون مرجعية المتلقي في تحديد نوعية وخطاب هذا النص. ما بين السرد والنثر، لننأى عن تلك المعايير في انتماء النص لعصره وثقافته وحياة مؤلفه، إذا ما أردنا ان يكون فضاء النص اكثر انفتاحا وتوليدا للمعنى في ذهنية المتلقي، وإثارة الجديد من الأفكار، ودون الركون لتكرارها أو رتابتها في صورها الفنية، لتحقيق قدر من الاختلاف مع ما هو عام من الكلام، دون السقوط في فخ التقليد او استنساخ الأصل بنسخ مشوهة، وانما بما تثيره فينا تلك القدرة على تحقيق ذلك التداخل الخفي بين الفكرة والمفردة بما يخلق سياقا تختلف زوايا المعنى فيه، باختلاف الرؤية والمنظور.

و النص الشعري يتميز في نظام العلاقات الدقيقة بين عناصر النص، إلا اننا نجد ان العناوين فيه تحيل هي الأخرى على عالم غير متناه من العلاقات، كما

عندما نقف أمام ديواني الشاعر الثاني و الثالث، والمتفقين بالعنوان الرئيسي «مظاهرة شخصية»، لابد ان نتأمل عتبات النص (العناوين)، خاصة عندما تلحق هي الأخرى بعناوين ثانوية... فـ«مظاهرة شخصية ـ ١».. ألحقت بعنوان فرعي «عندما ولدت نسيت ان أصرخ.» و«مظاهرة شخصية ـ ٢»..جاء عنوانه الفرعي» البرق يطعن السحابة.. لا تمطر دما».

تثيرها عناوين السرد/ النثر، وإحالتها على الأشياء والشخصيات. فالعنوان لا يمكن ان يكون عابرا، دون ان يحدث دويا مع المتلقي، ويحرك الراكد في مضمونه عندما نلقي في وسط علاقاته الداخلية ما يثير فينا فضول السؤال والتذوق معا.

والعنوان من أهم وسائل تفكيك النص، لكونه الإحالة الأولى الى بنيته الداخلية، ليكون دليلا للمتلقي في اقتفاء أثر المعنى المحلق في فضاء النص، وقد يتجاوزه خارج فلك الجملة. فهو - العنوان - حافز مهم لكتابة النص، بوصلة مهمة له لتفسير النص. بحسب ما يراه جي انجولونو، كما يعتقد جاك كوهن أن طرفي الوصل (الكاتب/ المتلقي)، ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد، يجب أن تكون هناك فكرة، هي التي تشكل موضوعهما المشترك، وغالبا ما قام العنوان للخطاب بهذه الوظيفة، لكونه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الوارد في الخطاب مسندات إليه، إنه الكل الذي تكون هذه الأفكار أجزاءه. لهذا، يراه ناقد كبير كإمبرتو ايكو، بأنه يقوم ببلبلة الأفكار، لا ترتيبها.

حيوية لغوية و عنونة ذكية

عندما نطلع على عدد من أعمال الشاعر صلاح دبشة، والطريقة المغايرة في استمالة اللغة مع الفكرة لديه، وتعامله المتقن مع مزاجية الفكرة لدى المتلقي، سنجد حيوية لغوية تدب بين مقاطع الجمل الشعرية، ديمومتها المفردة الحالمة والثائرة معا، مقابل جمود تراكيب اللغة وتقاليد الشكل، عندما يثير فينا الشعر جملة أسئلة، توزع علينا عبر بنيانه الكلي خيوط البحث وراء غيبية المفردة، علنا نصل للمعنى الغائب وراء عناوين النصوص، لكونها العتبات الأولى مع المتلقي في مجابهته للنص .ولنا أن نقف قليلا عند ديوانه الأول الذي جاء بعنوان رئيسي وحيد «نحوك الآن.. كأني»، سنجد الشاعر صلاح دبشة وضع بعد الإهداء عناوين ثلاثة قصائد

دون أن يضمها للوحة تحمل عنوانا معينا، وكأنه أراد بذلك أن يخصص مساحة ما بعد الإهـداء لغاية في نفس الشاعر، لتأتي العناوين هنا على النحو التالي:«الخريف»،«إثم يتربص بالفقهاء»، و«يهبط منا المدى». لتجتمع القصائد الثلاث تحت فكرة عامة، لم يصرح بها الشاعر نفسه، وهي عتمة الـوجـود في فلك النفس الإنسانية، عندما تعترض بصيرة الذات في يومنا الـراهـن. فلنحاول أن نجمع ذلـك بين مضمون القصائد الثلاث، باستعراض هذه المختارات:

فمن قصيدة«الخريف»:

الخريف

ذاك الأصفر الباهت

الذي لا يحب الشجر

يمتطي صهوة القحط، يسحل تلك الصحارى

بضحكة ثور..

الخريف

ينهر الأرض

يصبغ ظهر الرياح

يدق البحار

يسطح أظفاره، ليبارزنا

ثم يركل بعض الكراتين

يسخر من باعة البوظة المتعبين

يستمر الشاعر صلاح دبشة في رسم أدق تفاصيل قلب الأبوة الأخضر بربيع احتضان الأبناء و احتشادهم في قلعة حضوره المطمئن، كيف لا يكون، وهو – الأب ـ المجاهد في نهار يطمر جسده المتعب بتراب الحياة وشظفها التي تآكلت في دربها كل خطوات السعي نحو غد جميل و تهشمت فيه روحه المحترقة لتنير درب الصغار.

يلثَّمهم

ثم يلحس أعينهم..

صاحبي قال إن الخريف اشترى منه

كومة رمل

وقال كلاما خطيرا،

تمنيت من أذني السكوت..

ومن قصيدة«إثم يتربص بالفقهاء»:

الشاي البارد

يذرع شارعه الممتد إلى جوفك..

ليس دخانا

ما أخرجه المقهى،

ليس غبارا ما نشرته الريح..

رأس الشيشة

معتقل لمداك،

وخطاك

تنصل منها الصرخة

ترحل عنك الكلمات

وتترك فيك

خطاياها،

والأمس يحط

يحط..

ويصبح غولا تتعدد أوجهه،

في كل مكان ترمي جثتك المخنوقة فيه.

عنكبة الأشياء تمدك

شيئا

شيئا

كخيوط واهية

فتخاف تهاطل هذا الليل على ضلعك.

تطرق كالغصن العاري

وشذوذ الضوء

يراقب ما يتساقط من صمتك..

ومن القصيدة الثالثة«يهبط منا المدى»:

لعينيك ما أتعلم

إذ تقرئين العصافير و الديدحان

تعالي

أرى إرما تتوضأ بالمسك، تعلن توبتها تتفتح،

توقن أن المشيئة أول ما تنظرين..

تعالي،

نعيد كتابة هذي العيون

قليل الهوى نتجاذب فيه البساتين

يهبط منا المدى

نتنفس غير الغبار

تعالي،

فمن حولك الآن

لا يملكون الشرود..

أمام اللوحات المختارة من القصائد الأولى في ديوان«نحوك الآن.. كأني»لصلاح دبشة، نجد أن الرابط بينها يتلخص في ذلك الغبار النفسي الذي يستنشقه الإنسان في أمكنة شتى، تتراوح فينا بينها الأفكار و الهواجس، فالغبار إما ماض يرحل إلينا بهوائه الأصفر، ليمتطي صهوة قحط الانغماس في ترهات الماضين على درب القدماء المتعبين، الذي حرّف الخريف لعنتهم، بعدما شمّ آثامنا، أو أنه غبار يسكن مقهى الكلمات المسجونة في الجوف، الذي تخرج فيه صرخة من فيه على شكل دخان الشيشة في مدى رحلت عنه الكلمات، وسكنت فيه الريح على أثر أقدام الأمس المجهول، لتصبح الذات كما الغصن العاري في جنوح ضوء الليل الذي يراقب ما تساقط من صمت الجالسين في مقهى الحياة.

إلا أن المدى القصير الذي يخلفه الغبار أمام العيون، تسبيح عتمته بساتين



الهوى، بعد طهارة الذات، لتستنشق غير الغبار، بعدما توضأت بمسك اليقين.

العناوين عند الشاعر صلاح دبشة تستند في اغلبها على نصوص، تمكنت مفرداتها من أن تنطلق من بنية النص الكبرى الى خارج سرب الجملة إلى فلك فكرة أشمل، نادرا ما نجد تماثلا شعريا لها، تعتمد فكرا شعريا مغايرا، وتوظيفا عاليا لأدوات الكتابة الشعرية، كالعناوين بما تستطيع ان تثيره من بلبلة مستمرة عبر لغة موحية الى أفكار متغيرة ومحلقة أكثر.

الصورة الشعرية و رصد تحوّل الحياة

عندما نقف أمام ديواني الشاعر الثاني و الثالث، والمتفقين بالعنوان الرئيسي«مظاهرة شخصية»، لابد ان نتأمل عتبات النص (العناوين)، خاصة عندما تلحق هي الأخر بعناوين ثانوية... فـ«مظاهرة شخصية -١».. ألحقت بعنوان فرعي«عندما ولدت نسيت ان أصرخ.» و«مظاهرة شخصية - ٢»..جاء عنوانه الفرعي» البرق يطعن السحابة.. لا تمطر دما».

ولشيوع مغزى العنوانين، فإننا نجد نصوصهما أقرب للافتات التظاهر، بما يتماشى مع طبيعة لوحات صغيرة، جاءت هي الأخرى تحت عناوين فصول داخلية، جاءت معبرة الأحاسيس، وإن تفرقت بين لوحات عدة، كما هو الشعور المتحول في موضوع واحد «الصداقة» والذي جاء ت لوحة يتساءل فيها عن معنى الصداقة في القسم الأول«من دفتر الهبوط» تحت عنوان«صديق»، حيث قال الشاعر:

أحد الأصدقاء

يفرش قلبه كل مرة

هل يعني ذلك

أن نمشي عليه بأقدامنا ؟

وفي لوحتين تحت فصل «جذاذات ولد مهذب». حيث اللوحة الثانية يقول فيها الشاعر صلاح دبشة:

أخفف موتي دائما

بالأصدقاء

وأعذب الذين لا أحبهم بيني وبين نفسي.

لتختلف النظرة لهم في اللوحة ١٤، عندما قال:

أود ان استبدل أصدقائي

دفعة واحدة

بآخرين جدد

لن أخطئ معهم

وأعتذر

ثـم أعـيـش بـقـيـة أيـامـي أشـك في نسيانهم.

الشاعر هنا ليس أسير تناقض حول فكرة»الصداقة«، وإنما يرصد تحولا في تبدل مفاهيمها، في أزمنة أصبح فيها الصديق عملة كريمة نادرة، لا يمكن نسيانها، لما يمثله الصديق من نهر حياة متدفق، يرتوي منه من يكابد عطش السنين وقحط الأقربين، وأيضا من أعماه الغيظ و الطمع عن حق الآخرين، في نعيم قلب هذا الصديق.

وفي ذات الديوان»مظاهرة شخصية - ١«، نجد خيطا آخر يربط به الشاعر صلاح دبشة سلسلة وعي المتلقي فيما أثاره من مشاعر حميمة جميلة بين عدة لوحات تحت فكرة عامة»الأبوة«، التي جاءت عنوانا ضمنيا للفصل المعنون بـ « نريدهم على أشكالنا حتى يلتم الشمل »، حيث مشاهد مغايرة بين مرحلتين مختلفتين يعيش ذات الإنسان نفسه.. الأبوة والطفولة، لتأتي ساخرة في بعض المواقف في حياتنا، كما في اللوحة الأولى:

بكى حين أزعجته الحفاظة..

عندها

تدحرج أبوه

مخرجا أصواتا مضحكة..

فسكت لحظة

مراعاة لظروف أبيه.

إلا إن هذه السخرية التي وضع فيها الأب نفسه من أجل ولده، قابلتها في اللوحة الثانية إبتسامة بريئة، يحلق فيها الأب من موقف قد يتسم بالسخرية من أجل إضحاك أبنائه:

يبتسمون

فتسقط الأشياء من أيدينا

نطير بضعة أمتار باندفاعة قوية

السقف ينحرف

خوفا من الارتطام.

وبعد، يستمر الشاعر صلاح دبشة في رسم أدق تفاصيل قلب الأبوة الأخضر بربيع احتضان الأبناء و احتشادهم في قلعة حضوره المطمئن، كيف لا يكون، وهو – الأب – المجاهد في نهار يطمر جسده المتعب بتراب الحياة وشظفها التي تآكلت في دربها كل خطوات السعي نحو غد جميل و تهشمت فيه روحه المحترقة لتنير درب الصغار، لنرى مشهدا رائعا في دقة الوصف لأب عائد إلى بيته، حيث جنته و ملائكته الصغار:

يتسلقون السلم المهجور

إلى صدري..

يمرحون فيه بجمع أعقاب السجائر

يركضون في شراعه الوحيد

المطمور بالأتربة

يلتقطون ببلاهة

الزجاج المهشم فيه

حول الإطارات المتآكلة

والصفيح الملتوي على عمود الإنارة.

مددت يدي اليمنى

كمخدة

لينزلوا إلى ألعابهم في الصالة

فلم يخرج أحد

طرقت الباب و لم يفتحوا

أنصت

فإذا بي أسمع ضحكاتهم

وهدير محرك.

ومن ثم، تأتي لقطتان مفارقتان بين ثلاثة أرواح، أب ساع، وأم ساهرة و طفل نائم في ظلهما الفطري، الذي يهطل كل نهار قبلات على وجنتي الصغير بعد ليل ساكن لا تشوبه العواطف أو الرعود:

قلب يسهر

قلب يركض له

أسقط تعب الأرض

فطارا

غيما يظلله،

ينام

ليصحو غدا

على أمطار جديدة

من القبل.

بعد هذا الكم من صور المشاعر المبثوثة في فصل (نريدهم على أشكالنا حتى يلتم الشمل)، ما هو سر هذا الاقتران المعنوي بين الأب و الإبن غير قالبه الفطري ؟

وهل ثمة دائرة نعود إلى بداية طفولتها بعد بلوغنا أبوتها ؟

نجد الجواب في أربعة رؤى، يرصدها الشاعر لنا تجاه الأبوة، فالأولى روحية في جوهرها:

«الأبوة

زاوية يحشرنا الله فيها

ليتسنى للأطفال أن يكبروا .»

و الثانية سلوكية، نبررها حضورا في يومهم، لتغدوا حدا محذورا في غدهم :

«نملؤهم باخلاقنا

إلى أن ينتفخوا

فلا يمكنهم استقبال أخلاق جديدة

من دون انفجار.»

ورؤية ثالثة تنطلق من وعي المسؤولية عنهم:

«نجتهد في قص امتداداتهم

خارج وعينا

كي نشعر بأبوتنا.»

ثم تأتي رؤية رابعة تمثل الحياة و حقيقة تواصل الدورين.. الطفولة

والأبوة لاكتمال الشمل، كما جاء في اللوحتين الأخيرتين:

« أطفالنا

أجسادنا التي بدأت الحياة

مرة أخرى

بنفس الرؤوس.»

« ننمو من جديد

في أطفالنا .»

أما الفصل الأخير، والمعنون بـ« مهددون بالسلاح الكيماوي لأننا لم ننقرض » فقد ارتبطت لوحاته بمواقف ساخرة مرت على ذات المكان، لأكتفي بما جاء في لوحة «لو»:

لو وصل الكيماوي إلى هذه الأرض

سيرقص في الشوارع

ويحضن الأرصفة والجدران

وعلينا ان نكرم ضيافته

ونعطيه حق اللجوء السياسي.

الجدير بالذكر أنه الفصل الوحيد الذي تم توثيقه بتاريخ ٨ فبراير ١٩٩٨ في هذا الديوان، لنتساءل: هل الخيال العابر هنا، والقلق الساكن، سبب لهول الحدث.. أم مجرد مفارقات عنه و عن ما هو قادم ؟!

الملاحظ ان ديواني (مظاهرة شخصية ٢/١)، جاءا متفقين في الشكل حيث الفصول الداخلية، وما اندرجت تحتها من لوحات مختلفة، حملت لافتات قصيرة، إضافة لتكرار فصل في الديوانين «من دفتر الهبوط»الا انهما اختلفا في نوعية الهبوط، فالأول هبوط الذات وتمثل في علاقتنا مع من حولنا، والثاني هبوط الآخر، وهو ما سنرصده في قراءة أخرى .

أخيرا.. تبقى العناوين عند الشاعر صلاح دبشة تستند في اغلبها على نصوص، تمكنت مفرداتها من أن تنطلق من بنية النص الكبرى الى خارج سرب الجملة إلى فلك فكرة أشمل، نادرا ما نجد تماثلا شعريا لها، تعتمد فكرا شعريا مغايرا، وتوظيفا عاليا لأدوات الكتابة الشعرية، كالعناوين بما تستطيع ان تثيره من بلبلة مستمرة عبر لغة موحية الى أفكار متغيرة ومحلقة أكثر.

- صدر للشاعر أربعة دواوين:

١- نحوك الآن.. كأني، ١٩٩٧

٢- مظاهرة شخصية -١، ٢٠٠٠

٣- مظاهرة شخصية - ٢، ٢٠٠٢

٤- سيد الأجنحة، ٢٠٠٧





هل يمكن للناقد أن يكون شاعراً ؟

قراءة في كتاب « شعر النقاد » للدكتور عبد الله الفيفي

بقلم: د. صبري مسلم
(اليمن)

حين تشحذ النصوص الشعرية الحية قدرة الناقد على المضاهاة والموازنة والمفاضلة بين النصوص والشعراء على حد سواء فإنه سيمتلك - في معظم الأحيان - القدرة على نظم الشعر ورصف ألفاظه واستعراض أساليبه، فهو أعرف بها من سواه. ويأتي السؤال المهم هنا، وهو: ما القيمة الفنية لمثل هذه النصوص الشعرية التي كتبها ويكتبها كبار النقاد ؟ ولكي لا يأتي الحكم على ظاهرة كهذه سريعاً وغير دقيق فان الدكتور عبد الله أحمد الفيفي (١) يتقصّى هذه الظاهرة في كتاب له أسماه « شعر النقاد، استقراء وصفي للنموذج » (٢)حيث يستثمر الباحث الاستقراء وسيلة منهجية تعينه على أن يسند حكمه النقدي ويرصنه بشأن مسألة خلافية كهذه.

وظاهر الأمر أن الناقد قد يستطيع أن يضللنا بحيث ينسج لنا شعر غزل - على سبيل المثال- فنحسبهُ شاعراً عاشقاً حين يستعير أساليب الشعراء العشاق وألفاظهم وصورهم، ونظنه حزينا حين يضع نفسه موضع الراثين والمفجوعين ويقلد طرائقهم في القول، فهو قد خبرها جميعاً، بيد أن فرضية كهذه يعوزها البرهان، وهذا ما ينهض به موضوع هذا الكتاب عبر اختياره ثلاثة من كبار النقاد هم « ابن رشيق، أبو علي الحسن بن علي القيرواني ٣٩٠-٤٦٣هـ = ١٠٠٠ - ١٠٧١ م والقرطاجني، أبو الحسن حازم ٦٨٤هـ = ١٢٨٥م والعقاد عباس بن محمود

١٣٠٦-١٣٨٣=١٨٨٩-١٩٦٤ م. ولئن كان الأخير يمتاز على سابقيه بدراسات حول شعره فإن تلك الدراسات-التي جاءت تراوح في غالبها بين التحامل عليه والانحياز له-وجميعها لم تربط ظواهر شعره بعموم الظواهر المندرجة فيها من شعر النقاد لأن شعر النقاد تأسيساً لم تحدد معالم نموذجه في دراسة نقدية شاملة من قبل». (٣)

وبذلك فإن الباحث عبد الله الفيفي لا يقصر هذه الظاهرة على عصر دون سواه وإنما يطلق الحكم عليها في عصور متباينة فضلاً عن أنه لم يدخل في نماذجه الثلاثة الشاعر الذي يقول آراء نقدية متفرقة في معاصريه أو من سبقهم من الشعراء من غير أن يصل إلى درجة الناقد - وما أكثر الإشارات إلى ذلك في كتب التراث - (٤) كما إن الباحث أخرج من دائرة اهتمامه الناقد الذي لم يصدر ديوانا شعريا في الأقل وإنما اكتفى بقطع شعرية متفرقة ولاسيما الناقد الذي يعي ركة شعره وتهافته كالأصمعي الذي لم يدع شاعراً سبقه أو عاصره إلا وحكم عليه بالفحولة أو الفصاحة وربما بالنأي عنهما والتجرد منهما (٥) ولكنه يقول في شعره:

« أبى الشعر إلا أن يفيء رديئه

يعي الباحث أن الجانب المضموني كثيراً ما يستأثر بالاهتمام وقد كان محور دراسات كثيرة وبؤرتها الرئيسة. ولذلك فإنه يبدأ بالجانب الصوتي وهو يدرك أن مثل هذا الفصل بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي هو قدر الدراسات الأكاديمية وأسلوبها في التحليل والتجزئة لا بهدف التهشيم بل من أجل الفهم والتغلغل إلى أعماق الظاهرة الفنية.

علي ويأبى منه ما كان محكما

فياليتني إذ لم أجد حوك وشيه

ولم أك من فرسانه كنت مفحما » (٦)

وبليغة هي إجابة المفضل الضبي على من سأله: لم لا تقول الشعر وأنت أعلم الناس به ؟ فأجاب: علمي به هو الذي يمنعني من قوله وأنشد:

« وقد يقرض الشعر البكي لسانه

وتعيي القوافي المرء وهو لبيبُ » (٧)

ويعي الباحث أن الجانب المضموني كثيراً ما يستأثر بالاهتمام وقد كان محور دراسات كثيرة وبؤرتها الرئيسة. ولذلك فإنه يبدأ بالجانب الصوتي وهو يدرك أن مثل هذا الفصل بين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي هو قدر الدراسات الأكاديمية وأسلوبها في



× × يدرس الباحث اللغة والأسلوب في إطار مستوى الدلالة، وهو يعي أن بعض ملامح المادة اللغوية جاء ذكرها في إطار المستوى الصوتي حيث يكون الجانب الدلالي في هذه الحالة في الظل. وقد عولجت بعض الظواهر اللغوية على المستويين الصوتي والدلالي على حد سواء. وجاء الآن الدور للمستوى الدلالي منفرداً كي يستأثر بالضوء.

التحليل والتجزئة لا بهدف التهشيم بل من أجل الفهم والتغلغل إلى أعماق الظاهرة الفنية. ويلجأ الفيفي إلى الجانب الإحصائي كي يضيء ظاهرة صوتية وجدها بارزة في شعر النقاد وهي تعمد حشد الأصوات المتشابهة أو التي تتقارب مخارج حروفها كالسين والشين على سبيل المثال وبما يدعوه بعضهم بظاهرة التجمعات الصوتية ويدخلها في باب الإيقاع الداخلي تمييزاً لها عن (الوزن والقافية) حيث تدرجهما بعض الدراسات في إطار ما يدعى بالإيقاع الخارجي.(٨) ولعل هدف النقاد الشعراء من ذلك هو إضفاء إيقاع صاخب يعزز الصنعة الشعرية التي تطل بوجهها سافراً من خلال شعر النقاد.

وينتقل الباحث الفيفي إلى مبحث آخر وهو بصدد التوغل في المحور الشكلي لشعر النقاد، فيقف عند البديع الذي هو من المحسنات اللفظية. وهذه هي التسمية الأصلية لهذه الظاهرة - التي بدأت حميدة في الشعر العربي وانتهت ذميمة بسبب شدة المبالغة بها - فيجد أن البديع بكلّ أنماطه ولاسيما الجناس يطغى على شعر ابن رشيق والقرطاجني خاصة ويعزو الباحث مبالغة القرطاجني في هذا الشأن كقوله مثلاً:

منى النفس يدني منكم والنوى تقصي

فكم ذا يطيع الدهر فيكم وكم يعصي

إلى أنه يسعى إلى تطبيق نظريته في «حسن التأليف بين الحروف والكلمات وتلاؤمه مع مراعاة حسن الوضع، وتقارب الألفاظ والمعاني وتطالبهما.... على حين أن (ابن رشيق) في احتفاله بتنغيم الأصوات والبديع كان يخالف رأيه النظري الذي لا يرى ذلك الاحتفال المفرط باللفظ «(٩) وهنا يشير الباحث إلى أنه سيعود إلى هذه المسألة عبر بحث آخر يضاهي فيه بين رأي الناقد النظري وتطبيقه الشعري.

ولا ينطبق ما ذكر بشأن كثافة البديع على العقاد الشاعر، ولكنّ هذا لا يعني خلوّ شعره من البديع ولاسيما الجناس الاشتقاقي منه. ويبرر الباحث هذا بتطور موقف الشعر

العربي عامةمن ظاهرة البديع.

وعلى الرغم من أن التجمعات الصوتية الناتجة عن تكرار حرف بعينه والتي سبق للباحث أن وقف عندها يمكن أن تندرج في إطار تكرار الحرف أو الحرفين اللذين يتقارب صوتاهما بيد أنه يفرد للتكرار مبحثاً، وهو يردفه بـ (الحشو) لابمعناه العروضي بل بمعناه اللغوي (١٠) إشارة إلى ما لاغناء فيه من الألفاظ والعبارات.

كقول ابن رشيق:

نظرت لها الأيام نظرة كاشح

ترنو بنظرة كاشح معيان

فالشطر الثاني كله مجرد حشو لاستكمال الوزن. ولا نرى ما رآه الفيفي بشأن البيت الذي ساقه دلالة على نمط من الحشو أسماه العقاد نفسه بـ (الحشو المبارك) في دراسته عن ابن الرومي. وجاء قول العقاد:

متى ؟ إي وربك قل لي متى ؟

وسلهم عن اليوم والموعد

فهنا لا يبدو قوله (إي وربك قل لى متى) مجرد حشو بل إنه إلحاف والحاح على جانب يلحف على ذهن الشاعر فيعبر عنه مركزاً على ظرف الزمان (متى) ومضفياً الحيوية عليه من خلال الاستفهام والقسم والأمر والتكرار وقد تضمنها جميعاً صدر البيت. على أن الباحث الفيفي محق فيما سوى ذلك. ويعرّج الدكتور عبد الله هنا على التكرار لا بمستواه الصوتي حسب وإنما المستوى الدلالي منه أيضا مع أنه أفرد جزءاً لاحقاً للمستوى الدلالي منفرداً بيد أن سياق البحث يتطلب هنا أن يردف الدلالة بالصوت على صعيد ظاهرة التكرار.

وينتبه القارئ إلى أن الباحث يقدّم لمبحثه (القافية) بكلام تنظيري عن القافية بوجه عام وهو مالم يطرد لديه في المباحث السابقة (صنعة التنغيم والبديع والتكرار والحشو) ويفسر الباحث هذا ضمناً بأنه تصور(رؤية) لطبيعة التقفية ووظيفتها يطبقه على شعر النقاد. ومن طريف تحليله لقول ابن رشيق:

وبماذا أصفُ الخصـ

ـر وما إن لك خصرُ

بك شغلي واشتغالي

ومضى زيد وعمرو

« فإنّ هذا الشطر الأخير من الأبيات » ومضى زيد وعمرو لأبرز مثال على اضطراب ابن رشيق إلى استدعاء قوافيه عن أي طريق ومهما كلفه الأمر وإلا فمن زيد وعمرو ؟ وما



علاقتهما بانشغال ابن رشيق « ؟ (١١) والدكتور الفيفي بصدد قافية الراء التي اضطرت ابن رشيق إلى أن يرصف الشطر الثاني من البيت الثاني وعلى هذا النحو. ويتوقف الباحث عند قوافي القرطاجني فيستنتج بعد بعض الإحصاء أن ألفاظ قوافيه ربما تكون مهيّأة قبل نظم القصيدة ولذلك يتفق معظمها في بنائها الصرفي كأن تكون من المصدر الميمي مثلاً وقد تصل بعض قوافيه إلى درجة من (لزوم ما لايلزم). وربما يلجأ في قوافيه إلى الألفاظ المعجمية الغريبة ذات الوقع الثقيل على الأذن والنفس على حد سواء...

وثمة محور خامس اتفق عليه النقاد الشعراء ممّن اختارهم الدكتور عبد الله الفيفي وهو طول القصيدة إذ لاتعوزهم الألفاظ والصيغ الجاهزة يحبرون بها الصفحات. وقد أدرج طول القصيدة في إطار المستوى الشكلي نظراً لقصور بعده الدلالي. وابن رشيق لم يكن يطيل قصائده في ديوانه ولكنه على الصعيد النظري يرى أن (المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز). وهنا يعود الباحث إلى هذه المضاهاة بين ما يقوله الناقد على صعيد التنظير وما ينظمه من شعر ينسجم مع هذا التنظير أو يتضاد معه.

ويدرس الباحث اللغة والأسلوب في إطار مستوى الدلالة، وهو يعي أن بعض ملامح المادة اللغوية جاء ذكرها في إطار المستوى الصوتي حيث يكون الجانب الدلالي في هذه الحالة في الظل. وقد عولجت بعض الظواهر اللغوية على المستويين الصوتي والدلالي على حد سواء. وجاء الآن الدور للمستوى الدلالي منفرداً كي يستأثر بالضوء. وهو يبدأ بالمحسنات المعنوية كالطباق والمقابلة وبروزها في شعر النقاد الثلاثة يليها الغريب الذي يبدو نسبياً، ولكنه مما تتآزر فيه غرابة اللفظ مع غرابة التراكيب والتعبيرات. ويفرد الباحث مبحثاً لما دعاه بـ (التكلف الصناعي) تارة والانشائية النثرية تارة أخرى، وهو يورد لهما نماذج من شعر النقاد الثلاثة. ويمضي في رصد هذه السمات السقيمة في شعرهم فيشفعها بما دعاه بـ (النزوع إلى التحذلق البياني والذهني) المفضي إلى عتمة الغموض. وهو ليس الغموض الفني الدال بل إنه غموض - ينطوي على تعقيد ولبس. وكل هذا ينتهي بشعر النقاد الثلاثة إلى الخطابية فالنثرية التي لا يبقى لهم فيها سوى النظم. ويتقصى انعكاس المهنة العلمية لاولئك النقاد الثلاثة على شعرهم وقد ظهر بأشكال شتى يقف عندها الدكتور الفيفي ويعطيها

مسميات منها الإحالات الثقافية والنظم الثقافي مما يبعد نظمهم عن روح الشعر وجوهره وسحره.

ويأتي مبحث الصورة تالياً لمبحث اللغة والأسلوب، فيقف عندها الباحث، وهو لا يسميها الصورة الشعرية أو الصورة الفنية كما قد يسميها بعضهم (١٢) ولكنه يتوصل إلى افتقار شعرهم للصورة الاستعارية القائمة على التخييل، في مقابل كثرة نماذج التشبيه والمحاكاة (الفوتوغرافية) كما أسماها الدكتور عبد الله وهو يقصد التقليد الحرفي الخالي من الإضافة وإلا فإن المصور (الفوتوغرافي) قد يبدع في انتقاء الزاوية الأكثر دلالة. أو ليس الإخراج في مجالي السينما والتلفزة هو شيء من هذا ؟. و مما يذكر أيضاً أن الاستعارة مما يمكن للناقد المتمرس أن يخضعه للصنعة والافتعال. مثلها في ذلك مثل التشبيه. وهذا لا يقلل بأي حال من الأحوال من شأن الاستنتاج الذي توصل إليه الباحث في هذا الشأن.

ويفرد الكتاب لمصطلح التناص (Intertextuality) مبحثاً خاصاً وهو يطلق عليه اسم تداخل النصوص (الأخذ) بيد أنه لا يرفض تسميته بـ (التناص) ويخلص إلى أن شعر النقاد اتكأ بشكل سلبي على النصوص الشعرية التي اطلع عليها أولئك النقاد وأن استثمارهم لتلك النصوص كان مظهر ضعف في شعرهم لا مظهر قوّة، وهو يختم دراسته بما دعاه بـ (بنية النموذج) حيث يتوصل إلى أن هذه البنية التي نتجت عن استقراء وصفي تشير إلى تعارضها مع طبيعة الشعر في مقوماته التأسيسية أو في أهون الحالات إلى ضعف تلك المقومات.

وإذا كانت دراسات أخرى قد حامت حول هذا الموضوع وتوصلت إلى أن النقد « حرفة منفصلة عن الشعر لها أصحابها من ذوي العلم والدراية. وأنهم يرون – كما يشير خلف الأحمر – أن النقد حرفة وحذق كالصيرفة، وأن تقويم الشعر وقف على صيارفته لأعلى قائليه «(١٣). فإن دراسة الدكتور عبد الله بن أحمد الفيفي الموسومة (شعر النقاد) قد انصرفت إلى هذا الموضوع وتوغلت في دقائقه وتفاصيله على وفقاً لمنهج وصفي وإن انطوى على معيارية ضمنية تتجلى منذ الصفحات الأولى للدراسة « وما أسهل الشعر حين ينقلب رصفاً صوتياً كهذا « (١٤) ومثله « فأيّ تعمل بعد هذا ؟ وأيّ قسر للألفاظ على مواضعها من أجل الجناس ؟ «. (١٥). ويأتي الاستقراء للنماذج المتقصّاة مقنعاً وفي إطار منهج دقيق ومحكم يتوخى النص الشعري

أوّلاً ويرتكز إليه وينطلق منه ويستنتج من وحيه وهو ما يحمد لهذا البحث.و إذا كان لابّد من سطور أخيرة دالة فإنّ أسس الإلهام الشعري وحالاته وأمزجته هي غير الجهد النقدي الدؤوب القائم على استيعاب النصوص والتعمق فيها والتوصل إلى آراء بشأنها مع أنهما (النقد والشعر) يلتقيان في آخر الأمر تحت مظلة واحدة بيد أن معينيهما في الذهن البشري والموهبة الإنسانية متباينان أو كما قال مسلم بن الوليد في سياق آخر غير هذا السياق «

حنين ويأس كيف يتفقان

مقيلاهما في القلب مختلفان «(١٦)

ولابد إذن من أن يطغى أحدهما فيلغي الآخر أو يضعفه. بيد أن المجال ما يزال مفتوحاً للدرس والإضافة في هذا الشأن فقد تفاجئنا الدراسات القابلة بما يتناقض مع هذا الاستنتاج. وربما يولد الشاعر الناقد الذي يجلي في المجالين فلا تنطبق عليه مثل هذه الأحكام، لاسيما أن كثيرين – ومنهم الدكتور الفيفي – يحاولون الأخذ بأطراف الشعر والدراسات النقدية على حدّ سواء، ولهم في المجالين نتاج حاضر. ولكنّ ما توصل إليه البحث بصورته هذه صحيح ومؤكد عبر هذا الاستقراء المنهجيّ الذي يقترب من روح الدراسة التطبيقية ذات الطابع المنهجي.

الهوامش:-

١) كاتب هذا البحث أستاذ في جامعة الملك سعود، كلية الآداب، قسم اللغة العربية. له إصدارات غزيرة منها ؛ مجموعة شعرية عنوانها: « إذا ما الليل أغرقني «، مطابع الشريف، الرياض ١٤١١هـ = ١٩٩٠م. ودارسة نقدية عنوانها: « الصورة البصرية في شعر العميان «، النادي الأدبي بالرياض ١٤١٧هـ = ١٩٩٧م، شعر بن مقبل، جزءان ١٩٩٩، مفاتيح القصيدة الجاهلية ٢٠٠١م، حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية ٢٠٠٥م، وله إصدارات أخرى.

٢) الدكتور عبد الله بن أحمد الفيفي، شعر النقاد، استقراء وصفي للنموذج، مركز البحوث بجامعة الملك سعود، الرياض ١٤١٩ هـ = ١٩٩٨م.

٣) نفسه، ص ٢.

٤) د. عبد الجبار المطلبي، دارسات في الأدب الإسلامي والأموي، الشعراء نقاداً، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦ م. ص ٥

٥) ينظر: الأمام الأديب الراوية الناقد أبو سعيد الأصمعي، فحولة الشعراء تحقيق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي وطه محمد الزيني، المطبعة المنيرية بالأزهر، القاهرة ١٩٥٣، ص ١٩ وما بعدها.

٦) ابن رشيق القيرواني، العمدة في

محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ١٩٨١، ج ١ ص ١١٧.

٧) نفسه، جـ ١ ص ١١٧.

٨) ينظر: د. عبدالرحمن ياغي، مقدمة في دراسة الأدب الحديث، المطبعة الأردنية، عمان ١٩٧٥، ص ٩٤.

٩) د. عبد الله الفيفي، شعر النقاد، ص ١٣.

١٠) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، عالم الكتب، بيروت، بدون تاريخ، مادة (ح ش و)

١١) د. عبد الله الفيفي، شعر النقاد، ص ٢٦.

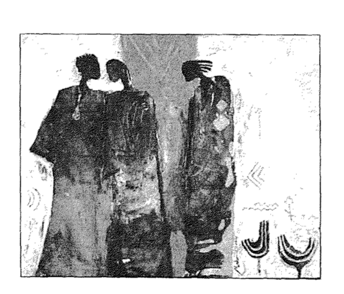
١٢) ينظر على سبيل المثال: د. عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧، وينظر كذلك: د. مدحت سعد محمد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس ١٩٨٤.

١٣) د. عبد الجبار المطلبي، دراسات في الأدب الإسلامي والأموي، الشعراء نقاداً، ص ٦.

١٤) د. عبد الله الفيفي، شعر النقاد، ص ٧.

١٥) نفسه، ص ١٠.

١٦) أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، تحقيق د. عبد المنعم أحمد صالح، الدار الوطنية، بغداد ١٩٨٠، ص ٢٦٨.





التجهين الثقافي

الحذر من ثقافة الغزو.. وليس من الغزو الثقافي

بقلم: د. علاء عبد الهادي
(مصر)

«يَتَحطَّمُ التَّيارُ في عُنْفٍ عَلَى الصّخُور،
وَيَنْفَطِر،
لَكِنَّنِي أَعْلَمُ..
أنَ مَجْرَيَيْهِ مِنْ بَعْد،
لا مَحَالَةَ.. يَلْتَقِيَان»(١).
سوتُوكو إينْ
«١١١٩-١١٦٤»

بداية، لا توجد ثقافة غير هجينة في مستوى ما من مستوياتها، وتظل أية ثقافة على هذا النحو، إلى أن تصل إلى حدٍّ تستطيع فيه عناصرُها المختلفة أن تصلَ إلى شكل خاص من شكول الارتباط القوي الوجداني بمتلقيها، فتتسم حينئذ بمسحة من مسوح الانتماء، وسمة من سمات الوحدة، والهوية. وننهب في سياقنا هذا إلى أن الثقافة هوية، ولكنها ليست الهوية، إذ إن معتقد الهوية كان يُفترضُ وجودُه في الوعي الإنساني العام في كل كينونة، وكان الاعتقاد الذي ينهب إلى وجود سمات مشتركة نقية في كل أمة، او شعب، أو قبيلة قائمًا، وهو اعتقاد ينتمي في أساسه إلى ما أطلقَ عليه «المتخيَّل الاجتماعي» للهوية، وقد تعاملت بعض الأدبيات الاجتماعية، والأنثروبولوجية، والسياسية، نقديًا مع جمّاع هذه السمات لمتخيل الهوية، والظاهر الآن هو نمو وعي عام بتداخل الحدود، والنظر ارتيابًا إلى فكرة النقاء، فضلاً عن الشك في فكرة الثنائيات المتضادة التي سادت إبان القرن

تشير التدفقات الديموغرافية، وهي تدفقات عبر قومية بطبيعتها، إلى انتقال أفراد، يغادرون بلدانهم من أجل الإقامة، أو الهجرة إلى بلدان أخرى، وهذا ما قد يسهم في هدم بنية مجتمعهم الأصلي، وإعادة تكوين المجتمع الذي يستقبلهم

الماضي بخاصة. وأشير في ذلك إلى ما مسّ مبدأ النوع ذاته من تداع، شهدنا آثاره في هذه التداخلات القويّة بين حدود الأنواع، والمدارس، والتي مثلت طويلاً أنظمة دلالية، كانت، وما زالت، جزءًا لا يتجزأ من عملية بناء المعنى المستمرة في العالم الاجتماعي. فبتنا نلاحظ على سبيل المثال، ذيوع التداخل ما بين الأنواع الفنية والأدبية، وتداخل حدودها، على نحو أنتج تغيرات جديدة في الأذواق، على مستويي الإنتاج والتلقي، بحيث أصبح هناك «اهتمام أقل ببناء أسلوب متماسك ومترابط، واهتمام أكبر بالتلاعب بالأساليب المعروفة، وتفصيلاتها، وهذا ما يشير إلى أن ما يحتل موقع الصدارة الآن هو الغياب الحاد للحدود النوعية، فضلاً عن ضبابيتها، بين الفن والحياة اليومية، بالإضافة إلى التشوش الأسلوبي الذي ينحاز إلى الانتقائية، وخلط القواعد. واستخدام المحاكاة الساخرة، والمعارضة، والتهكم، والهزل، فضلاً عن الاحتفاء بالثقافة في أبعادها السطحية، وليست العميقة فحسب، «فعندما يشيع الاعتقاد بأن الفن مجرد تكرار، لابد من أن تنهار فكرة الأصالة التي ينبغي أن تكون موجودة في المنتج الفني»(٢).

في ظل هذه المتغيرات على مفاهيم النوع، وحدوده، بات تعريف الثقافة، بوصفها نوعًا هي الأخرى، من المشكلات التي تزداد وضوحًا يومًا بعد آخر، بسبب تحرر المنتوجات الثقافية من حيزها المحلي الضيق، ومن ارتباطها بالشرط الجغرافي، ذلك بعد التطور الهائل الذي أتاحته التكنولوجيا من شكول اتصال حديثة؛ أزالت عوائق التواصل بين عديد الثقافات، على نحو ضاعف من التدفقات الثقافية بين الشعوب، ومنح قدرة تأثير إعلامية غير مسبوقة لمالكي تكنولوجيا الاتصال، ولأصحاب السيطرة على الفضاء الإعلامي بخاصة، وهذا ما ربط الثقافة بسياسات العولمة، وحررها في الآن ذاته من المفاهيم التقليدية التي ربطتها طويلا بالجغرافيا السياسية.

لا يمكننا أن نغض الطرف في هذا السياق، عن أن أحد العوامل المهمة في التأثير المعرفي الآن، هي حركة الترجمة ممن يسمى الآخر وإليه، «فأنشطة الترجمة تكون على درجة كبيرة من الأهمية في أوقات التحولات الثقافية العظيمة، حيث تزداد أنشطة الترجمة عندما تمر ثقافة ما بفترة تحول؛ في أوقات التوسع، أو في أوقات الحاجة إلى تجديد، أو عند المرور بمرحلة ما قبل الثورة (...) وعلى النقيض من ذلك، عندما تتمتع الثقافة بالاستقرار، وعندما تمر بمرحلة الاستعمار، وتعتقد أنها ثقافة مهيمنة، عندها تصبح ترجمة منتجات الثقافات الأخر على درجة أقل من الأهمية»(٣).

وتشير التدفقات الديموغرافية، وهي تدفقات عبر قومية بطبيعتها، إلى انتقال أفراد، يغادرون بلدانهم من أجل الإقامة، أو الهجرة إلى بلدان أخر، وهذا ما قد يسهم في هدم بنية مجتمعهم الأصلي، وإعادة تكوين المجتمع الذي يستقبلهم. ويمكن ملاحظة ذلك في المجتمع العلمي الأمريكي، على سبيل المثال، وقد بدأت مظاهر التدفق الثقافي الأول، عبر الهجرة من أجل الحياة في أماكن جديدة، ومع إثنيات، وشعوب، وبيئات ثقافية مختلفة، وذلك بعد أن أصبحت هذه الهجرة، أمرًا ممكنًا في النصف الأول من القرن ما قبل الأخير بخاصة، وفي هذا المبحث تفصيلات كثيرة حول الشكول التي اتخذتها علاقات الهيمنة الثقافية المتنقلة بين أيدي الثقافة المحلية؛ «ثقافة الساكن المحلي»، وسمات الثقافة الوافدة، وبناها، «ويمكننا أن ننظر إلى مثل لهذه التفاعلات، وتعقيداتها في العصر الحديث، بداية من علاقة المهاجرين الأيرلنديين والألمان إلى أمريكا في بدايات الهجرة، ثم علاقة المهاجر الأوروبي بعامة، بالهنود الحمر، والسكان الأصليين؛ «علاقة تصفية عرقية»، مرورًا بعلاقة الثقافة الأوروبية البيضاء في أمريكا، بثقافة الأمريكين السود قبل حرب الولايات الشمالية والجنوبية؛ «علاقة استعباد»، حتى علاقة الثقافة الأمريكية -الآن وهنا- مع المهاجرين الجدد إلى أمريكا؛ «علاقة احتواء، عبر ما يُسمى التعددية الثقافية».

شهد الوضع القومي للثقافة تغيرًا حثيثًا عما كان عليه من قبل، وذلك بعد الاختلاط الشديد الذي فرضه اطلاع البشر الواسع على هويات عديدة، وثقافات مختلفة عبر وسائل اتصال وإعلام حديثة. فحين كانت الثقافة برمتها تمثل تدفقًا للمعنى في علاقات مواجهة مباشرة بين الناس الذين لا يتنقلون كثيرًا، عبر مختلف الأنحاء.

وقد تلعب حركات الهجرة دورًا حاسمًا في نشأة النزاعات، «فبين أعوام ١٨٩٠ إلى ١٩٣٩، أثارت حرية التوطين في الترانسفال، وتونس، ومنشوريا، نزاعات سياسية حادة، وإن ندر أن ينشأ عن حركات الهجرة هذه نزاعات مسلحة، أما أوضح مثال لذلك فما حدث في فلسطين، حيث بدأ الاستيطان اليهودي قبل عام ١٩١٤، بتوجيه من الحركة الصهيونية، وكان عدد اليهود آنذاك قلة لا تجاوز خمس وستون ألف نسمة (٦٥٠٠٠) من مجموع السكان الذي كان يبلغ سبعمئة ألف نسمة(٧٠٠٠٠٠)، وفي نهاية عام ١٩٣٦، بعد أربعة عشر عامًا من الانتداب البريطاني، بلغ عدد اليهود أربعمئة وأربعة ألف نسمة(٤٠٤٠٠٠)، وهذا ما قارب ثلاثين بالمئة (٣٠٪) من مجموع السكان، كانوا يقطنون بمستعمرات خارج المدن، ثم استمرت هذه الهجرة بعد قيام حرب ١٩٤٨»(٤) واحتلال فلسطين.

الحذر الحقيقي لا يجب أن يُؤخذ من «غزو الثقافة»، بقدر ما يُؤخذ من «ثقافة الغزو»؛ من هذا النتاج الثقافي الذي سبقه مثلث؛ التخطيط، والتوقيت، والقصد؛ من هذا الجزء من ثقافة من يسمى «آخر» الذي صُممَ بوعي، للتأثير على ثقافات أخرى من أجل تهجينها، على نحو يؤثر على سلوك مجتمعاتها، ويغير منظومة قيمه، وأفكاره، لصالح أهداف استراتيجية معادية.

على الجانب الآخر، أسهم البؤس الاجتماعي في تعجيل حركات الهجرة نحو البلدان المتقدمة، وتشجعها الحكومات في أكثر الأحيان بوصفها وسيلة من وسائل الحصول على موارد نقدية. وعلى مدى ثلاثين عامًا ماضية، انتقل خمسة وثلاثون مليون شخص، على أقل تقدير، من الجنوب إلى الشمال، ويزداد هذا الرقم بمعدل مليون شخص سنويًا، طبقًا لتقارير برنامج الأمم المتحدة الإنمائي(٥). فلا تدعم الهجرة الاستبعاد الذي تعاني منه بلدان المنشأ على المسرح الدولي وحسب، ولكنها تخلق مستبعدين جدد في بلدان الاستقبال. حيث تواجه الأيدي العاملة المهاجرة صعوبات متزايدة في الاندماج في داخل المجتمعات الصناعية. ففي ألمانيا على سبيل المثال، يصيب الفقر «٢٤٪» من السكان المولودين في الخارج مقابل «١١٪» من السكان. وتواجه هذه الفئة حماية المجتمعات الغربية، فتجد نفسها في وضع متزعزع، وذلك إذا لم تنزلق -صراحة- إلى جماعات سرية تسلبها مزيدًا من حقوقها(٦). ولهذا التدفق عبر الهجرات، الذي كوّن كتلا إثنية، تنوعت شكول اندماجها مع بيئاتها الثقافية المحلية الجديدة، آثار تظهر على مختلف مناحي الحياة السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، في الأراضي المهاجَر إليها، ولكننا معنيون هنا بالوجهِ الثقافي لهذه التدفقات، فضلاً عن تأثيرها على مفهوم يُعدّ من أهم المفاهيم في العلاقات السياسية، والدولية المعاصرة، وهو مفهوم القومية، «فلا جدال الآن في أن النظام الرأسمالي العالمي، يسهم في إنتاج ما يسميه مجموعة من علماء الاجتماع «التميع» الثقافي، وعلى الرغم من ذلك، فإنه يجب علينا أن ننتبه إلى أهمية محتوى الثقافات القومية.

«تعتمدُ الهوية القومية أساسًا على تاريخ مشترك، بوصفه أرضية لعامة الشعب، وصفات مميزة لأناس يجمعهم هذا التاريخ المشترك» (٧). وقد مثلت النزعة القومية المنتصرة «الحقيقة المركزية للعصور الحديثة»(٨). حيث مارست الدولة القومية، على مرّ تاريخها، من خلال طرائق عديدة، ومختلفة، عملية إدارة المعنى، من أجل الحصول على شرعيتها، ارتباطا بالهوية القومية، وذلك من خلال ما تتوجه به أجهزة الدولة المختلفة، إلى رعاياها، لتغذيتهم بالشعور الوطني، حفزًا



لفكرة الأمة، وذلك من أجل بنائهم على المستوى الثقافي، بوصفهم مواطنين، وهي عملية تشتمل على قدرٍ من تحقيق التجانس، بوصفه هدفًا للتخطيط الثقافي القومي. يفرض الوضع العالمي الجديد، على الثقافة القومية، ارتباطها بالوارد إليها من ثقافات عديدة، قد تصل اتجاهاتها إلى النقيض، ويحدث التدفق عبر شكلين لهما تأثيرهما الحاد على تجانس الثقافات المحلية، «الأول: هو الهجرة التي فرضتها الاوضاع الاقتصادية، والبحث عن سوق عمل، والثاني ما فرضته، الآن، وسائط اتصال حديثة «الميديا»، من مواد ثقافية تقع في خارج سيطرة رقابة الدولة الوطنية على فضاءاتها المعرفية، والاتصالية، من أجل هذا ذهب عدد من المفكرين إلى «إننا نقف الآن، عند عولمة الثقافة»(٩).

هكذا شهد الوضع القومي للثقافة تغيرًا حثيثًا عما كان عليه من قبل، وذلك بعد الاختلاط الشديد الذي فرضه اطلاع البشر الواسع على هويات عديدة، وثقافات مختلفة - عبر وسائل اتصال وإعلام حديثة- فحين كانت الثقافة برمتها تمثل تدفقًا للمعنى في علاقات مواجهة مباشرة بين الناس الذين لا يتنقلون كثيرًا، عبر مختلف الأنحاء، كنا نفكر في الثقافات بوصفها كيانات لها حدود مختلفة، واقعة في أقاليم، لكل إقليم خصائصه التي قد تتفق، وتختلف، عن خصائص بقية الأقاليم، لكن الأمر الآن اختلف عما كان عليه كثيرًا، وذلك عندما أتاحت التكنولوجيا وجهًا جديدًا للتواصل الثقافي، وأصبح الناس أكثر تحررًا من قيود الحركة والتنقل. وهذا ما أثر على تعريف الثقافة، فأصبحت الثقافة، في ضوء محورنا هذا عن التدفق الثقافي، تنظيمًا اجتماعيًا للمعنى، «يتدفق من منطقة جغرافية، إلى أخرى، إما على شكل هجرة عرقية، أو بث إعلامي، أو من خلال حركة السلع والخدمات العالمية»(١٠). «وتظل قوة الثقافة كامنة في قوة العلاقات الاجتماعية التي تنقل افتراضات عن العالم، من شخص، أو موقف، إلى آخر»، فالثقافة نصّ، ومادة ذات خصائص، قد تختلط، مع ثقافات أخر، أو تمتزج بها»(١١).

ويلفتنا أحد الباحثين إلى الانتباه إلى قضية مهمة، تقع في مركز أي نقاش حول العولمة والثقافة، وهي المرتبطة -تحديدًا- بالجوانب التصورية، والبراجماتية للتفاعل، وبخواص الاتصال بين الفاعلين الجماعيين، والمنفردين، على المسرح العالمي؛ يتعلق هذا الجانب «بعملية «بناء الواقع» العالمية، وهي عملية تعرضت إلى إهمال شديد في الأوراق البحثية المعاصرة (...) فالوعي الواضح لدى الناس الآن يرى أن أحداث العالم كلها في متناول أيديهم. وبأنه ليست هناك ثقافة نقية، وأنها جميعًا تحتوي على عناصر من بقاع أخرى في النسق الأكبر. وهذا ما يشكل رؤية عن فسيفساء تجري الثقافات فيها على حوافها، وتتدفق كل واحدة منها في الأخرى، من خلال توجيه

محدود، من بقايا نظم النسق العالمي الهرمية، والاقتصادية، والسياسية»(١٢). حيث تطل علينا من خلال التناول السابق، مشكلة من مشكلات العولمة، وذلك حين «تقطع البيئات والتجارب الحداثية كل حدود الجغرافيا والعرق، وحدود الطبقة والقومية، والدين والأيديولوجيا. بهذا المعنى يمكن القول إن الحداثة توحد كل الإنسانية، لكنها وحدة متناقضة ظاهريًا، لأنها وحدة في الاختلاف، تضعنا جميعا في توتر؛ من انحلال وتجدد دائمين، ومن صراع وتناقض. «إن «نظرية» العولمة هي نتاج متغيرات الحداثة، وهي نتاج الطريقة التي تحدد بها الذوات الحديثة العالم. ومن هذه الزاوية، تجد مجازات التهجين، والمزج الكريولي، والاختلاط، وما إلى ذلك صداها»(١٣). وذلك بسبب قدرة وسائل الإعلام والاتصال الحديثة التكنولوجية الفائقة على نقل صورة الحدث، وما يشبه الواقع إلى أي مكان في الكرة الأرضية، وما ينتج من ذلك من توريط ملايين المشاهدين عاطفيًا، أيًا كان مكانهم، فيما يشاهدونه، وهي سمة أضحت شديدة الأهمية، منحت العالم مظهرًا يتسم بالاتساع الشديد، والضيق الشديد في آن، كما ارتبطت -على نحو لا فكاك منه- بالقدرة التكنولوجية، وبامتلاكها. فلا يمكن الفصل بين الإنسان وموضوع معرفته، هكذا، تقيم كل سلعة علاقة ما، تفرض شكلا من شكول التبعية بينها وبين المستهلك.

وقد وضعت التدفقات الثقافية على المسرح لاعبين فرديين، ولاعبين جماعيين، «فقد تكون نتاج لعبة أفراد، وقد تصدر عن مشاريع، تنشأ من أجل هذا الغرض، على وجه التحديد؛ وهي تدفقات تشمل قطاعات بالغة الاختلاف، كاللغة، والدين، والأيديولوجية، والمؤسسات، من هنا كان اتصالها بعقليات شديدة التنوع، لا يجمع بينها إلا نشر قوانين ونظم، تستهدف خلق طرائق إدراك ، ونظم معان، يتقاسمها الجميع، وهي ترجع بصفة أساسية إلى نظم رمزية، تصوغ مجموع التصرفات الاجتماعية على نحو مباشر، وتهيئ الظروف المواتية للهيمنة، على نحو لا يمكن إدراكه بصورة مباشرة، ولعل ذلك هو السبب في إدراج التدفقات الثقافية، بين جميع التدفقات عبر القومية، في منطق العلاقات الدولية، في خارج نطاق الدولة، أو منطق التبعية، (...) أما التدفقات الفنية فهي أقل خطأ في الدراسة، وإن كانت تشكل برغم ذلك عنصرًا لا يستهان به في العلاقات الدولية»(١٤) . هكذا، غزت الجغرافيا التخيلية المعاني، والناس، وتكونت هويات وصلية عديدة، ولهذه العملية جغرافية تاريخية، ارتبطت دائمًا بالإمبراطوريات، «فغالبًا ما أدي تقسيم العالم إلى غرب تقدمي عقلاني، و«بقية»؛ إلى تفوق غربي أبيض، عبر عملية توليد مستمرة لمن يسمى (الآخر)»(١٥). أما فكرة التهجين فتدل على «عملية ثقافية منتشرة في عالم اليوم.



حيث يشير المفهوم إلى عملية تمتزج فيها المعاني، والأنماط الهادفة، من مصادر تاريخية مختلفة، هي في الأصل مستقلة، من حيث المكان. إن أي ثقافة في أصفى صورها، تفتقد -عند التأمل- النقاء في جوهرها؛ وهو ما نعدّه حقيقة إثنوجرافية، بصرف النظر عن أي قصد محدد. أما السياق الأمثل للتهجين فهو تلك البنية الاجتماعية، التي يكون لحاملي المواريث فيها حساب أكبر مما لغيرهم، مثلهم في ذلك مثل مواريثهم أنفسها»(١٦). ويرى عدد من علماء الإناسة، من وجهة النظر ذاتها، مثل لينتون أو بيندكت (Linton - Benedict) أن «الثقافة تشكيلات يمكنها أن تتغير تحت تأثير التوافق الداخلي، أو التدامج، (...) ويذهب لينتون إلى تعريف التدامج الثقافي بوصفه التوزيع الأفضل لثلاثة أنماط من السمات الثقافية؛ العمومية، والخصوصية، والتعاقبية، «فبينما تشكل العمومية، والخصوصية، وحدة متوافقة نسبيًا، ومندمجة على نحو جيد في داخل ثقافة معينة، فإن التعاقبية يجب أن تكون مجردة من هذه الخصائص، وهكذا يمكن قياس التدامج الثقافي بتحديد علاقة التعاقبية بالعمومية، والخصوصية، وكلما كانت نسبة التعاقبية منخفضة، كانت درجة التدامج الثقافي مرتفعة»(١٧). ويمكننا في هذا السياق أن نحدد اتجاهين تسير فيهما عملية التدامج الثقافي؛ يمثل الاتجاه الأول الآلية التي يمارسها المركز بنشر ثقافته إلى الأطراف، أما الاتجاه الثاني فيتمثل في دخول ثقافات الأطراف إلى المركز، لكن المشكلة هنا هي قدرة المركز دائمًا على تحويل حركة الثقافات في الأطراف، لخدمة مصالحه عبر استيعابها، ودمجها في فضائه تدريجًا بصفتها مكونا أصيلاً في ثقافته. من خلال نسيج، متشعب اللغات: البصرية، والسمعية، والكتابية، وخلافه، فضلاً عن كونه تدفقًا لا يتحقق كما كان سابقًا، عبر الانتقال المكاني، أو الهجرة بأنواعها فحسب، ولكنه يتحقق الآن، على نحو مؤثر، وهائل، عبر تكنولوجيا اتصالات معاصرة، حاصرت الحدود، وهشمتها، وهذا ما يزيد من قدرة المركز على الإغراق الثقافي، من جهة كمية، وعلى التأثير على من يسميه آخر من جهة أخرى، لأن في ثقافته المبثوثة، ما يربط هذا الآخر بها، وذلك لأن المركز قد استوعب مسبقًا جزءًا من ثقافته، وهذا ما يشير إلى تزامن الخصوصية والعمومية على نحو دائم.

وتجدر الإشارة إلى أن التحكم في التدفق الثقافي يجري الآن من خلال لغات محددة -أقواها اللغة الإنكليزية- تهيمن على شبكة الاتصال، فبسبب التقدم الهائل لوسائل الاتصالات، ويكفي، أن نفكر في البرامج التليفزيونية الأمريكية التي تشاهدها كل شعوب العالم، لندرك «أنّ التداخل الثقافي، أعمق من أي شكل من شكول الاستعمار، أو صور الإمبريالية السابقة» (١٨). إن "الفيلم"، وبرامج التليفزيون الأمريكية، هي اقتصاديات كاملة

تمامًا، وهي ثقافة اقتصادية، رسمية، وضرورية للأعمال، بصرف النظر عن جزء كبير من محتواها المبتذل. وهي ثقافية، شأنها شأن الأعمال الزراعية، والأسلحة... إلخ. إن الثقافة سلعة تعدُّ من أهم الصادرات الأمريكية، وهي مصدر هائل للربحية الصافية. وهذا هو سبب إصرار الولايات المتحدة على فتح حدودها للفيلم الأمريكي لتصديره إلى البلاد الأجنبية(١٩). حيث يمكن للتحولات الثقافية، أن تشكل التحولات المادية، التي يفتحها الفهم، للتوسع الجغرافي، وتزايد الاندماج الهيكلي للإنتاج الرأسمالي(٢٠). إن المسألة موضع النظر هنا هي موضع الثقافة، أو مكانها في العمليات الاجتماعية، وفي التغير الاجتماعي، وفي التشكل الثقافي للجماعات الاجتماعية، وهويتها، وفي مختلف أنواع الخطاب(٢١). وهذا ما قد يثير أهمية البحث عن مصطلح جديد مثل مصطلح الاقتصاد الثقافي "Cultural Economy"؛ الذي يرتبط بأسواق المعلومات وإدارتها على المستويين الجزئي والكلي.

ربما يثير حديثنا عن التدفق الثقافي، وعن التدامج الثقافي، سؤالاً، قد يبدو مفاجئًا في هذا السياق، والعلاقات بين التدفق والتدامج هي علاقات وثيقة، فالأول يشير إلى الحركة، ويشير الثاني إلى الأثر، ويُعدّ التدفق الثقافي -في حقيقته- تدفقًا غير متكافيء، تتحكم فيه، ثقافة مهيمنة، أمريكية الطابع، وتسيطر على أفقه الحضاري بيئة ثقافية غربية في أساسها، وهو في النهاية يقود الثقافات الأخر إلى شكل ما من شكول التوحيد الثقافي العالمي، أو التجانس الثقافي، أي أننا نرى ما يحدث الآن من تدامج، في حقيقته، ومن خلال التدفق الثقافي، مجرد وسيلة مرحلية من وسائل عولمة قيم ثقافة أمريكية في أساسها، وهي ملاحظة مهمة في هذا السياق. فهم يبيعون، والعالم يشتري. من خلال بيئة استهلاك، وسوق نموذجي، يخدم مصالح هذه الثقافات المهيمنة، وقيمها، أما التجانس فيتحقق أساسًا عن طريق تدفق الثقافة بوصفها سلعة من المركز نحو الأطراف.

لقد غرق الجمهور دونما تمييز في فيضان من السلع الثقافية ضئيلة الجودة، على المستوى الفكري، ولكنها سلع ثقافية مُنتَجَة على نطاق شاسع. وهذا يعني تزايد خسارة الثقافات المحلية، فحين تقوم التكتلات الثقافية الاحتكارية الكبرى، بنشر أفكارها عما ينبغي أن تكون عليه الثقافة، «تصبح الأسئلة الأساسية هي: قصص من تلك التي تُروى ؟ ومن الذي يقوم بذلك ؟ كيف تُصْنَع وتُوَزع ؟ وكيف يتم تلقيها ؟ من الذي يتحكم في الإنتاج والتوزيع والعرض؟»(٢٢).«وتتمثل المسألة المطروحة هنا في أن المركز يستعمر (يطلب إعمار) عقول الأطراف على نحو تراكمي - وذلك من خلال أطر العملية الثقافية التي يمر عبرها التدفق عابر القوميات بسهولة، ومن بينها إطار السوق»(٢٣). وفي هذه الأطوار الأخيرة، «تصبح شروط السوق مقياسًا معقولاً معدًا داخل



أشكال الحياة في الأطراف، بحيث أصبحت هذه الأشكال قائمة، وشديدة التغير، بطبيعة الحال، حتى إن تعريفها الثقافي - هي ذاتها - يتم خلال الشروط المستقاة من المركز»(٢٤).

وفي داخل إطار السوق، وتمشيًا مع خطة تحقيق التجانس العالمي، يمكننا أن نتوقع ضعف الرابطة القائمة بين الإقليم والعملية الثقافية. إن تدفق بعض السلع الثقافية عابرة القوميات يقوم، بطبيعة الحال، على حد أدنى من الاهتمام، أو إثارة الاهتمام، بأي سمات خاصة متمايزة من جانب المستهلكين. ويصدق ذلك على ما أسمته إحدى الباحثات «الإغراق الثقافي»، (...) الذي قد «يماثل الإغراق بالأدوية منتهية الصلاحية، والحافلات التي لا تؤدي وظائفها بكفاءة»(٢٥)..

على الضفة الأخرى، يرى عدد من الباحثين أنه حين «تمتص الثقافة الطرفية تدفقَ المعاني، من المركز، تقوم بتحويلها، وهضمها، وجعلها جزءًا منها إلى حد كبير، وهذا ما يجعل من هذه المعاني عاملاً مؤثرًا على زيادة الصلات الثقافية، بين المركز والأطراف، بحيث تُيَسِّر الطريق للمزيد من الواردات الثقافية، أما الوضع النهائي الناتج عن ذلك، فمن المحال تحديده»(٢٦).

إن الاهتمام بالسوق، بوصفه القوة الرئيسة لتحقيق التجانس الثقافي، لا يجب أن يُتجَاهَل من البرامج البديلة المطروحة لثقافات الأطراف، وهذه قضية أخرى تخص المقاومة الثقافية، أما استغلال هذه الأسواق فغالبًا ما يظل محصورًا في إطار نشر الثقافة الشعبية المحلية، أي منح المسيطرين ما يريدون أن يروه، وهي مقاومات تتحكم فيها ظروف موضوعية، كثيرة، يخرجنا تناولها عن هذه الدراسة، وهذا ما يؤكد أننا نسهم أيضًا في تشكيل هذا السوق، وغالبًا ما يكون هذا عبر تصدير ثقافات العالم الثالث الشعبية.

هكذا يصعب في العصر الحالي فصل الآثار الاقتصادية، وأنماط الإنتاج والاستهلاك، وشكولهما الجديدة التي سببها التطور الاقتصادي الحادث على المستويين المفهومي والإجرائي، عن الأبعاد الثقافية الوافدة عبر الثورة المعلوماتية الجديدة، وكفاءة طرائق بثها، وسرعتها في التأثير، وأهمها قدرتها على التغيير الحقيقي في مظاهر الحياة الاجتماعية، وما ينتجه ذلك من تغيير في أنماط السلوك والقيم والمعتقدات والآراء، على نحو يؤثر على نحو فادح - غالبًا ما يكون سلبيًا- على الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية للفرد وللجماعة في دول الأطراف بخاصة، الأمر الذي يشكل عائقًا أمام دول أقل تقدمًا في تنفيذ برامجها الإنمائية، أي أن هذا الوضع يشكل باختصار تهديدًا لما يمكن أن نطلق عليه الأمن الثقافي مرتبطا بالشرط الاقتصادي، هكذا أصبح الاقتصادي بعدًا من أبعاد الثقافي ومكونًا رئيسًا فيها، مثلما أصبح الثقافي مكونًا أساسيًا للاقتصادي، وبعدًا مهمًا فيه، خصوصًا حين اختلف مفهوم

الاقتصاد الكوني عن مفهوم الاقتصاد العالمي، حيث يتسم الاقتصاد الجديد «بأنه اقتصاد معلوماتي، بمعنى أن الإنتاجية والنجاح التنافسي ينبعان من قدرة الفاعلين الاقتصاديين على خلق المعلومات والتعامل معها، والسيطرة عليها وتطبيقها. كما يصعب، على الجانب الآخر، أن نحصر فداحة الأضرار التي يسببها أي طرح ينادي بالانغلاق الثقافي! إذا عرفنا أن حجم المعارف الإنسانية يتضاعف على نحو مستمر. إن عجز دول العالم الثالث عن دعم فضائها الثقافي على نحو منافس، ومؤثر، ومستمر، على المستوى العالمي، كي تحدّ من أن تتبنى مجتمعاتها قيم مجتمعات أخر، وأنماط معيشتها، قد يؤدي إلى الاستلاب الثقافي والاجتماعي على مستوى الشعوب، والسياسي على مستوى الأنظمة، وهذا ما يخلق بيئة من التبعية التي تسود فيها أفكار وأخلاق ومعتقدات وسياسات، تضع الثقافات في مكان التابع، ومكانته على الدوام!

ربما كان التعميم الذاهب إلى أن الثقافات التقدمية تهتم بالمستقبل، في الوقت الذي تهتم فيه الثقافات السكونية بالماضي أو بالحاضر، صحيحًا إلى حد كبير، فلا ترجع فاعلية التأثير لما نطلق عليه «ثقافات غزو» إلى قوتها الموضوعية، بقدر ما ترجع إلى ضعف مناعة الأنا الثقافية، وغياب قدرتها على المبادرة، أو العجز عن وضع سياسات ثقافية بديلة، وهو وضع يشكل باختصار تهديدًا لما يمكن أن نطلق عليه أمن مجتمعات الأطراف الثقافي. فتحقيق التجانس العالمي لا يضع الأطراف في موضع المختلف، على نحوٍ فعلي، وإنما ينظر إليه بوصفه مختلفًا من درجة ثالثة، أي يحسب من المخلّفات»(٢٧)!

هكذا توجه الأثر الأيدولوجي لثورة الاتصالات الحديثةعلى نحو أساسي إلى دمج متواتر للهويات الثقافية المختلفة، من دون انتباه إلى تبايناتها الثقافية، بعد أن ظل المتحكم في هذا التصور على مستوييه المنظم والعشوائي مؤسسات وأفراد ينتمون إلى هويات ثقافية غربية متقاربة ومتقاطعة في جانب كبير منها، ويظل السؤالان الملحان لدول الأطراف قائمين؛ السؤال الأول هو سؤال المصلحة؛ لمصلحة من يتم هذا الانتشار في مفاهيم تحددها، وتخلق بيئتها الثقافية بمعناها الواسع والسائد هوية ثقافية أميركية؟ يلي ذلك وبصورة أقل هويات تنتمي إلى المجتمع الأوروبي؟ والسؤال الثاني هو سؤال التوظيف؛ فعلى الرغم من أن الثورة المعرفية الحديثة يشارك في جانب كبير منها، أفراد ومؤسسات لا يملكون الأهداف أنفسَها لمؤسساتهم، أو لتوجهاتها السياسية، فإن الكثير من مجهودهم الثقافي أو العلمي -دون شك- يصب فيها، أما سؤال التوازن فيظل قائمًا؛ كيف يمكن أن توظف نظم دول الأطراف السياسية تلك الثورة التكنولوجية والمعرفية لمصلحتها الوطنية الخاصة؟ على الرغم من صعوبة الإجابة عن هذا السؤال من دول الأطراف.

لا يقتصر التخلف على الجمود،



فيكفي أن يسير مجتمع ما دون اتجاه كي يصبح متخلفًا! وفي هذا إشارة إلى القوة التي تتمع بها الثورة المعلوماتية الجديدة، التي تحاصر الاختيارات الاستراتيجية لمجتمعات الأطراف في مدى شديد الضيق، وتفرض في الوقت ذاته، عددًا من التحديات التي لا يمكن الاشتباك معها دون وضع الثقافة في سلم الأولويات الاستراتيجية للدولة المعاصرة. أما كيف يمكن للتحولات الثقافية أن تشكل التحولات المادية فمسألة لم تحظ باهتمام بحثي جاد يذكر، حتى الآن.

وسط هذا السياق، يمكننا القول إن كل ثقافة بمعناها الشامل غازية، أما الحذر الحقيقي فلا يجب -في رأيي- أن يُؤخذ من «غزو الثقافة»، بقدر ما يُؤخذ من «ثقافة الغزو»؛ من هذا النتاج الثقافي الذي سبقه مثلث؛ التخطيط، والتوقيت، والقصد؛ من هذا الجزء من ثقافة من يسمى «آخر» الذي صُممَ بوعي، للتأثير على ثقافات أخر، من أجل تهجينها، على نحو يؤثر على سلوك مجتمعاتها، ويغير منظومة قيمه، وأفكاره، لصالح أهداف استراتيجية معادية، بما يؤدي إلى تبنّي أهداف ثقافة الغزو هذه، بوصفها تطلعات الثقافات المغزوة الوطنية، والقومية، التي تحقق مصالحها! وهذا ما يطرح مرة ثانية، وبقوة، ضرورة وضع ملف «هوية دول الأطراف الثقافية» على مائدةٍ حوار اجتماعي، جدي وفاعل، فضلًا عن أهمية منح حصيلة المؤثرات الثقافية وتشابكاتها المختلفة معنىً خاصًا بهذه الثقافات، سواء في خلق الانتماء الثقافي، أو في صوغ المتخيَّل الثقافي عمن يسمى الأنا والآخر، من أجل الاستفادة على المستويين السياسي والاجتماعي بما يمكن أن ينتجه هذا المتخيَّل الثقافي من ممارسات، وهذا ما يتطلب الوعي باختيارات هوية ثقافية ما لثوابتها، في أصفى تقاطعاتها، تلك التي تيسر لها توظيف وعيها التاريخي، على نحو نقدي.

* * *

١ فراي، كلودين.، قصائد اليابان المائة.، تعريب، محسن بن حميدة.، تونس، قرطاج، بيت الحكمة.،١٩٩٠.، ص.، ٧٧.

٢ سمايرز، جووست.، الفنون والآداب تحت ضغط العولمة.، ترجمة، طلعت الشايب.، القاهرة، المشروع القومي للترجمة.، ٢٠٠٥.، ص.، ٢١٤.

٣ انظر: باسنيت، سوزان.، الأدب المقارن، مقدمة نقدية.، ترجمة، أميرة حسن نويرة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.، ١٩٩٩.، ص.، ١١٥.

٤ انظر: رينوفان، بيير، جان باتيست دوروزيل.، مدخل إلى تاريخ العلاقات الدولية.، ترجمة فايز كم نقش، بيروت، باريس، منشورات البحر المتوسط، ط٣.، ١٩٨٩.، ص ص.، ٨٦- ٧.

٥ بادي. برتران، ماري - كلودسموتس.، انقلاب العالم: سوسيولوجيا المسرح الدولي.، ترجمة سوزان خليل، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦.، ص.، ١٩٥.

٦ نفسه.

٧ انظر: كرانغ، مايك.، الجغرافيا الثقافية: أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر

الإنسانية.، ترجمة، د. سعيد منتاق.، الكويت، سلسلة عالم المعرفة.، ٢٠٠٥.، ص.، ٢١٨.

٨ انظر: رولاند، روبرتسون.، «النظرية الاجتماعية، والنسبية الثقافية، ومشكلة العالمية».، في: الثقافة والعولمة والنظام العالمي.، تحرير أنطوني كينج.، ترجمة شهرت العالم، هالة فؤاد، محمد يحيى.، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١.، ص.، ١٢٤.

٩ انظر: هانرز، أولف.، «سيناريوهات ثقافات الأطراف»، في: الثقافة والعولمة والنظام العالمي.، تحرير، أنطوني كينج.، ترجمة، محمد يحيى، وشهرت العالم، وهالة فؤاد، مراجعة، محمد يحيى، ط، ٢.، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠١ . ، ص.، ١٧١.

١٠ فيذرستون، مايك.، وآخرون.، محدثات العولمة.، ترجمة، عبد الوهاب علوب.، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠٥.، ص.، ١١٢.

١١ نفسه.، ص.، ١٠٨.

١٢ فريدمان، جوناثان.، «النسق العالمي، والعولمة، ومتغيرات الحداثة»، في فيذرستون، مايك، وآخرون.، مرجع سابق.، ص ص.، ١١٢- ٣.

١٣ انظر: نفسه.، ص ص.، ١١٦- ٧.

١٤ انظر: بورديو، بيير.، أسئلة علم الاجتماع.، حول الثقافة والسلطة والعنف الرمزي، ترجمة، إبراهيم فتحي، القاهرة، دار العالم الثالث.، ١٩٩٥.، ص.، ٢٣٤.

١٥ كرانغ، مايك.، مرجع سابق.، ص.، ١٠٩.

١٦ فيذرستون، مايك.، مرجع سابق.، ص.، ١٠٩.

١٧ انظر: رالف، بودون، ر، ب. لازارسفلد.، موسوعة مناهج علم الاجتماع، ج، ١.، ترجمة، فؤاد شاهين، خليل أحمد خليل.، بيروت، دار الحقيقة.، ١٩٨١.، ص.، ٥٢.

١٨ أبو الحاج. باربارا.، «لغات ونماذج للتبادل الثقافي».، في: الثقافة والعولمة والنظام العالمي.، تحرير، أنطوني كينج.، مرجع سابق.، ص.، ٧١.

١٩ نفسه.، ص.، ٧٤.

٢٠ تاج، جون.، «العولمة والنظرة الشاملة والمجال الخطابي».، في: الثقافة والعولمة والنظام العالمي.، مرجع سابق.، ص.، ٢٣٣.

٢١ إيمانويل، والرشتين.، «العالمي والمعين (المخصَّص): التوفيق بين نظريات الثقافة المتعارضة».، في: الثقافة والعولمة والنظام العالمي.، تحرير، أنطوني كينج.، مرجع سابق.، ص.، ٢٥٠.

٢٢ سمايرز، جووست.، مرجع سابق.، ص.، ٢٢٩.

٢٣ انظر: هانرز، أولف.، مرجع سابق.، ص.، ١٧٨.

٢٤ نفسه.، ص ص.،١٧٧- ٩.

٢٥ سمايرز، جووست.، مرجع سابق.، ص.، ٢٦٧.

٢٦ هانرز، أولف.، مرجع سابق.، ص.، ١٨٢.

٢٧ انظر: نفسه.، ص ص.، ١٧٣- ٤.





خزنة خالد بورسلي
فضاءات الشعر وجمالياته

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت-سوريا)

تعتبر خزنة بورسلي واحدة من الأصوات الشعرية الهامة في الكويت والخليج العربي، ولا غرابة في ذلك فهي التي نشأت وترعرعت في بيئة أدبية ؛ والدها خالد راشد بورسلي يعشق الشعر النبطي، وينساب على لسانه بالفطرة والسليقة، وهو الذي يقول:

وأنا فهد من «هل» العاقول والقلب ساكن فريج ثان

وعمها الشاعر المعروف «فهد بورسلي «، والذي زينت قصائده سماء الكويت والخليج العربي، ومن أسرتها الشاعر الغنائي المعروف «بدر بورسلي «الذي تغنّى بحب الكويت؛ وطن النهار.

والشاعرة بورسلي، وإن كانت مقلّة في الشعر، إلا أن هذا لا يقلل من أهمية تجربتها الشعرية، ومكانة صوتها الشعري بين أدباء الكويت.

ويبدو أن خزنة بورسلي كانت تتعامل مع الشعر من باب الهواية والعشق، لا من قبيل الاحتراف والعمل، ولعل دراستها دراستها الجامعية العالية للأدب العربي، حتى درجة «الماجستير»، وميلها الشديد نحو دراسة اللغة الانجليزية، قد ساهم في إثراء موهبتها الشعرية، وصقلها بقالب فني وجمالي، على درجة واضحة من الرقي والشفافية.

وسوف نتناول في هذه الدراسة ديوان «أزهار أيار «١٩٧٦، الذي يمتد على مئة

صفحة من القطع الصغير، وتزين القصائد من الداخل رسوم تشكيلية موظفة ومعبرة، باللونين الأبيض والأسود.

وقد قدمت الشاعرة بورسلي جميع قصائدها بطريقة الشكل التقليدي، شطر أول وشطر ثان، وإن كانت تستهويها البحور الخفيفة والرشيقة، وكذلك اعتمادها الواضح على المجزوء والمشطور من هذه البحور، كما يلاحظ الدارس أن الشاعرة بورسلي، برغم حفاوتها الواضحة بالقافية، إلا أنها كثيرا ما كانت تعمل على تنويع قوافيها داخل القصيدة الواحدة، كلما دعت إلى ذلك الضرورة الفنية والجمالية.

وفي جميع الأحوال فالشاعرة لا تكترث بالأطر التقليدية أو الحديثة بقدر اهتمامها بالقصيدة الجيدة مبنى ومعنى، وهذا ما تصرح به في آخر صفحة من الديوان، والتي تحتوي تعريفا بسيرتها، مع رؤيتها لفن الشعر. تقول بورسلي:

«إن للحرف عندي قدسية خاصة، وللكلمة ثقل وميزان، أستاذي هو القصيدة الجيدة، سواء أتت في إطار حديث أو تقليدي، والثورة بنظري ثورة على المضمون «ص ١٠٢.

والديوان بمجمله يندرج تحت أربع موضوعات واتجاهات، كانت تشكل الفضاء الشعري عند خزنة بورسلي: الوطني والحماسي، وشعر الحب

وقد قدمت الشاعرة بورسلي جميع قصائدها بطريقة الشكل التقليدي، شطر أول وشطر ثان، وإن كانت تستهويها البحور الخفيفة والرشيقة، وكذلك اعتمادها الواضح على المجزوء والمشطور من هذه البحور، كما يلاحظ الدارس أن الشاعرة بورسلي، برغم حفاوتها الواضحة بالقافية، إلا أنها كثيرا ما كانت تعمل على تنويع قوافيها داخل القصيدة الواحدة، كلما دعت إلى ذلك الضرورة الفنية والجمالية.

والغزل، ثم الإنساني والوجداني، وأخيرا استلهام التاريخي والتراثي.

الشعر الوطني والحماسي:

تستهل الشاعرة بورسلي ديوانها بقصيدة «بشائر النصر «وهي قصيدة وطنية قومية ذات إيقاع حماسي، تشيد فيها بالبطولات والتضحيات التي تحفل بها الأرض العربية، وتعتز بتاريخ الآباء والأجداد الذين سطروا ملاحم العزة والفخار:

أزف بشائر المجد
إلى أرض القداسات
وأحمل قبلة النصر
إلى أرض البطولات
ففي الحرمين أقوام
سموا فوق السلالات

تبرز لدى الشاعرة نزعة إنسانية ووجدانية تدل على عمق رؤيتها للحياة، ونظرتها الفلسفية إلى الإنسان والكون وأسرار الخلق والحياة.

وفي النهرين أجـــداد

أبــو ظلــم القــرارات

وتحــت خليجنـــا درٌ

عصـــي كل الرئاسات

ثـم تـنـتـقـل الـشـاعـرة تـتـحـدى الـعـدو الصهيوني، الـذي زرع كيانه الغاشم فـي قلـب وطـنـنـا الـعـربـي، مـؤكـدة أنـه كيان زائف وزائل لا محالة مهما طال الزمن:

فيـــا أبنـــاء صهيون

لنـــا كل الحضـــارات

أزلنا زعـم مجدكــم

فعشـــتم بانتكاســـات

وزعزعنا طموحكم

ففزتـــم بالدعايـــات

وإن عروبتي نـــار

تطيح بكل مقتـــــات ص١٠،٥

ولكن الشاعرة لا تلبث أن تعلن عن غضبتها وحزنها، من التقاعس في أداء الواجب القومي والعروبي نحو فلسطين، لقد سقطت أقنعة المراوغين والمخادعين، وما عـادوا يستطيعون خـدا الشعوب وتضليلها أكثر من ذلك. تقول الشـاعـرة في قصيدة «سقوط الأقنعة»:

تذكرت هاتيك العيون وحزنها

وللمت شـوقا سـاهدا يتفكر

وأصغيت للدمع الحزين أطيله

وفي القلب أشواق مع الليل تكبر

فهذي فلسطين الجريحة تشتكي

وهذي النفوس قد كواها التحجّر

وإنك في قدس العروبة جذوة

وإنك فكر والشـــموس تحبر

ومـع ذلـك فالشاعرة تتشبث بـالأمـل، فـلا يعرف الـيـأس طريقا إلـى قلبها، إن تضليل الإمام ما عاد يخدع أحدا، والصحراء العربية على موعد أكيد مع البراكين والزلازل التي ستثأر، وتلتهب رمالها بنار الثورة:

أيا أمتي لا تيأسي من سكوتنا

فصحراؤنا فيها البراكين تثـأر

فما عاد تضليل الإمام يخيفنا

وما عاد تزييف الديانة يســحر

لقد كذبوا فيك الإله وما دروا

بأن الرمال اللاهبات سـتثأر ص ١٩،٢٢

وبـرغـم كل مـا يـقـال، فـإن كنوز الحب الـعـامـرة لا تـخـبـأ إلا كُـرمـى لعيون الوطن، وأحلى العبارات التي تنقش في صفحات كتاب الحب هـي التي تقال لأجل الـوطـن، فما أحـلـى أن يترعرع الحـب فـي حضن الـوطـن، ومـا أعظم أن يوسم الوطن بالدماء الزكية، التي ترويه حبا وعشقا لا يجاريه عشق:

إن نقشنا في كتاب الحب في أحلى عبارة

ونسجنا من خيوط الشمس في أحلى إثارة

وكتبنا في سطور الحب في أسمى إشارة

ومزجنا مع دماء الحب وشما لا يجارى

لن نجد قولا نحييك به إنا حيارى

أجمل الساحات والألحان يا وحي العذارى

ص٣٩، ٤٠

شعر العاطفة:

ترى الأديبة ليلى محمد صالح في كتابها «أدباء وأديبات الكويت «أن أسلوب خزنة بورسلي في كتابة الشعر «يمتاز بالغناء والموسيقى، والحب والرومانسية، والأحلام المعاصرة، ممزوجة بحضارة فكرية وثقافة إنسانية.. والكلمات في لغتها الشعرية تتهادى فوق ضفاف الروح، وتعيش بين خفقاتها، فتملأ رحابة المكان «ص ٢٠٨.

وجاء في ديوان الشاعرة بورسلي أنها «شاعرة حساسة ورقيقة في شعرها، تسعى عن طريق الشعر إلى تجديد وتطوير الكلمة عندها، وهي دائما تتغنى بالحب والجمال « . مع الإشارة إلى شغفها بالشعراء العذريين، وفي مقدمتهم جميل بثينة، وكثيّر عزّة.

من خلال هذه المفاتيح الوجدانية والإنسانية يمكننا الدخول إلى عالم الحب والجمال عند الشاعرة بورسلي، التي تفصح أشعارها عن نزعة رومانسية، تمجّد عوالم الحب والشوق، وتعلي من شأن العواطف والمشاعر، وتقدس الآلام والعذاب في سبيل الحب

لقد كان استلهام التراثي والتاريخي سبيلا سلكه معظم الشعراء المعاصرين، بهدف استنهاض الهمم وإثارة العزائم، والتخلص من جمود الواقع العربي وسلبيته، وكان استحضار رموز الأبطال والفاتحين باعثا على الصحوة والنهوض، والحال كذلك عند استحضار تاريخ العرب والمسلمين في الأندلس؛ ذلك الفردوس المفقود.

السامي العفيف والبعيد عن الإسفاف والابتذال.

تقول الشاعرة في قصيدة بعنوان «إليك حبي «، مصورة أحزان العشقين وآلامهم في سبيل من يحبون بصدق وإخلاص:

أيا عنف انفعالاتي

ويا أنّات أناتي

ويا قلقا يعذبني

ويسحق كل ضحكاتي

سألتك عن تفانين

أداريها بعبراتي

وأحيانا تعذّبني

فتودي بابتساماتي ص١١

وعلى قدر الحب يكون «عتاب المحبين «، ولاسيما إذا كانت الأخطاء كبيرة ولا تحتمل، و تتضح في هذه القصيدة البصمات الرومانسية، والتي تمجد



الآلام والأحزان والدموع:

إني لن أغفر أخطاءك

إني لن ألمس أهواءك

ما عاد القلب يمنّيني

ما عاد بقلبي محرابك

ما عدت أهيم بعينيك

إني سأهيم بأشجاني

أذبلت الحب بعينيّ

وجنيت الشوك بألوان ص ١٦

وقصيدة «هجران «تصور حالة اليأس المطبق، بعد أن تتقطع الأسباب بالعاشقين، وتسود القطيعة والهجران، وحينها يتحول الحب إلى شقاء مقيم، وعذاب لا يعرف الرحمة:

اهجر وتحكم واستعظم

فشقاء مدينتنا أعظم

ما عاد الحبّ تراتيماً

ما عاد الوجد بها ينعم

لو كنت ملكت أحاسيسي

لهجرت الحب ولم أندم

إن كان الدرب يطول بنا

فالحب عذاب لا يرحم ص ٥٠

أما قصيدة «همسات الروح «، فالشاعرة تصور في هذه المقطوعة الشعرية، الخفيفة الوزن والإيقاع، رؤيتها وفلسفتها للعاشق الذي يستحق أن يتوج على عرش القلب مليكا لا ينازع، فالحبيب هو النبض للقلب، وهو الفكر واللحن، والغناء والشعر، إنه باختصار ملتقى عالم السحر والجمال:

أريدك نبضا لا يهدأ

أريدك فكرا لا يصدأ

أريد الحب بعينيك

صلوات رددها المعبد

أريدك نبضا عذريا

كبّله الدهر فما استشهد ص ٥٥

وأخيرا فإن قصيدة «نجوى القلب «عبارة عن تراتيل في العشق والوجد، يمتزج فيها الحب بتصوير جمال الطبيعة، ويتقاطع هذا كله بخيوط جمالية تشكيلية،وتنويع فني يمزج بين شفافية الخاطرة، وواقعية القصة ومشهديتها، وهذا كله يؤكد مقدرة الشاعرة على تطريز أشعارها بالعديد من الفنون الإبداعية الراقية:

هذا الحديث منغَم

من مهجتي وله فم

سكر الزمان ولم يزل

بجماله يترنَم

وبأنني مقتولة

ما دمت فيّ تفكّر

يا حبذا أن نلتقي

ما ضرّ لو نتزاور

أحكي وتحكي حبنا

وعيوننا تتحاور

أهديت لي حلل الربيع

جمالها يتجدد ص٧٨

شعر التأمل الإنساني والوجداني:

تبرز لدى الشاعرة نزعة إنسانية ووجدانية تدلل على عمق رؤيتها للحياة، ونظرتها الفلسفية إلى الإنسان والكون وأسرار الخلق والحياة.

إن قصيدة «سؤال «تثير العديد من الأسئلة الكبرى عن الإنسان، ودوره ورسالته في هذه الكون، وهي تتشابه إلى حد واضح الأجواء الفلسفية والتأملية التي سادت في قصيدة «الطلاسم «للشاعر الفيلسوف «إيليا أبي ماضي «.

تقول خزنة بورسلي في «سؤال «:

تسألني من نحن يا غرابة السؤال

نحن تهاويل الرؤى في هجمة المحال

نحن انطلاق باحث في حلكة الليال

أحلامنا جميلة كعالم الخيال

أفكارنا منقوشة كالوشم في الجبال

طقوسنا غريبة كجنة المحال

أحلامنا نديّة مخضرة الغلال ص ٢٧

وقصيدة «أمل «ترسم ملامح الحياة والأمل للإنسان، فتدعوه لأن يستقبل الدنيا بأجمل الابتسامات، وأن يعشق الجديد من الألحان، والجميل من الأفكار، حتى تكتمل صورة السعادة المنشودة لديه في الحياة:

اسمع فديتك خاطري ونشيدي

واستقبل الدنيا بأجمل عيدي

وارشف من الأزهار فوح حديقة

واعشق من الألحان كل جديد

وانفث من الأفكار كل جميلها

واسكب من الألحان كل سعيد ص ٤٤

وقصيدة «شاعرة «ترسم ملامح معاناة الشاعر وهو يبدع تفاصيل القصيدة، ويصوغها من وهج عواطفه وفيض مشاعره، ويكاد لا يخلو ديوان لشاعر أو شاعرة من مثل هذه القصائد التي تسلط الضوء على ولادة القصيدة، أو كينونة الشاعر، والعلاقة بين الشاعر والقصيدة شبيهة إلى حد كبير بالعلاقة بين الروح والجسد، والأم والجنين بين أحشائها ؛ إنهما باختصار وجهان لعملة واحدة. تقول الشاعرة بورسلي:

جعلت من قبس الأنوار ألحاني

وصغت من خاطر الأحلام أوزاني

وحرت في عالم ألقاه ممتطيا

حزنا دفينا تجلّى ليل أحزاني

ما ذاك إلا لأن الروح آسرة

تشدو بلحن شكاه مدنف عان ص٦٥

ثم تنطلق الشاعرة لتتساءل عن سر الأماني والربيع والزهور والنجوم، وكل مفردات الجمال في عالم الشعر والشعراء:

أين الأماني وأين الحب عاطفة

أين الربيع يحلّي فيك أزماني

أين الأماني تراتيلا ملحنة

أين الزهور وما في عطرها ألحاني

أين النجوم تغني في تمايلها

أين الورود بأشكال وألوان ص٦٧

استلهام التاريخي والتراثي:

لقد كان استلهام التراثي والتاريخي سبيلا سلكه معظم الشعراء المعاصرين، بهدف استنهاض الهمم وإثارة العزائم، والتخلص من جمود الواقع العربي وسلبيته، وكان استحضار رموز الأبطال والفاتحين باعثا على الصحوة والنهوض، والحال كذلك عند استحضار تاريخ العرب والمسلمين في الأندلس ؛ ذلك الفردوس المفقود.

ونقرأ في هذا السياق قصيدتين موظفتين توظيفا هادفا وموفقا، القصيدة الأولى بعنوان «قرطبة »، عروس المدن الأندلسية، قرطبة حاضرة العلم والأدب والفكر والفلسفة.

تقول الشاعرة:

غنتك بالليل بعد الشدو أطيار

وعادك المجد بعد النصر مختار

كم عانقتك عيون الحب عاشقة

وكم تغنّى بلهو منك سمّار

بالأمس كنت عروسا في خمائلها

واليوم وجهك قد هدّته أفكار ص٥٨

وتنتقل الشاعرة تتساءل برجاء وأمل هل تعود أمجاد الأندلس، وترفرف رايات النصر من جديد، فيسفر ظلام الليل، وتشرق شمس الحضارة من جديد:

سحائب النصر تتلو كل معترك

فهل يعود لذاك الركب أنصار

وهل تعود حصون العرب شامخة

وهل يعود لهذا الليل إسفار

وهل نعود لأمجاد لنا سلفت

وهل يحين لهذا الظلم إدبار ص٦٤

والقصيدة الثانية تتحدث عن «قصر الحمراء «رمز الحضارة والعمران العربي والإسلامي، تقدمها الشاعرة تذكيرا بالماضي العربي المجيد، وباعثا على الصحوة والنهوض من سباتنا الطويل، وعجزنا عن تحقيق الوحدة ولم الشمل، بل عجزنا حتى عن تحرير الأراضي والمقدسات.

إن استدعاء قصر الحمراء، بكل زخارفه ونقوشه وسحره، وروعة الطراز العمراني الإسلامي، هو استحضار لمفردات الحضارة والمجد، الذي باتت تفصلنا عنه عصور وأزمان بعيدة. تقول الشاعرة بورسلي:

أرجاء القصر تناديك

وشذا الأفنان يحييك

ورفيف الدوح شدا فرحا

ألحان الحب ليهديك

آيات الله مبجّلة

نسجت في القلب أمانيك

نقشت في التبر معطّرة

تهديك الأمن وتحميك ص٨٦

وتدعو الشاعرة إلى استنهاض الهمم، بهدف استعادة أمجاد ذلك الفردوس المفقود، إن أمجاد الماضي رصيد من الحضارة، يجب الاستفادة منه في حاضرنا الراهن، بما يوقظ الأمة، ويشحذ العزائم:

حمر الأسماء لها مغزى

وكذاك جمال أماسيك

وبياض الحق له معنى

وكذاك جمال أماسيك

يختال الفن بها طربا

ويشيد بروعة ماضيك

فلنجمع أمجاد الماضي

ولنرفع مجدا يفديك

بحصون ثابتة تعلو

وتثبّت خطو مريديك ص٨٨

مراجع البحث

١ . أزهار أيار / ديوان شعر / خزنة بورسلي / الكويت / ١٩٧٦ / م.

٢ . أدباء وأديبات الكويت / ليلى محمد صالح / الكويت / ١٩٩٦ / م.

تعريف بالشاعرة:

ولدت خزنة خالد راشد بورسلي في الكويت عام / ١٩٤٦ / م.

كتبت الشعر في الرابعة عشرة من عمرها.

نشأت في أسرة أدبية تتذوق الفن والأدب فتأثرت بها.

تحمل شهادة «الماجستير «في الأدب العربي.

عضو رابطة الأدباء في الكويت.

قرأت دواوين الشعر العربي القديم، وشغفت بالشعراء العذريين

، كما قرأت ديوان المتنبي، والشعراء الصوفيين.

نشرت معظم نتاجها الشعري في الصحف والمجلات الأدبية الكويتية والخليجية، ولا سيما مجلة «البيان «التي تصدر عن رابطة الأدباء.

توفيت خزنة بورسلي . يرحمها الله . يوم الخميس ٨ إبريل / نيسان / ٢٠٠٨ /، عن عمر يناهز الثمانية والخمسين عاماً.

مؤلفاتها:

١ . «أزهارأيار «، ديوان شعر / ١٩٧٦ / م.

٢ . دراسة نقدية عن الشاعر «فهد بورسلي «.

٣ . «جراحات كويتية «ديوان شعر يحتوي قصائد وطنية تتغنى بحب الكويت.





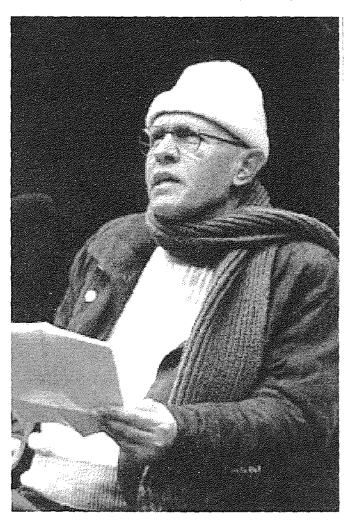
التسييس في مسرح سعد الله ونوس

بقلم: د. إدريس الذهبي
(المغرب)

١- دوافع التأصيل عند سعد الله ونوس:

إن دعوى تأصيل المسرح العربي« عن طريق استلهام الموروث ضيقة المعنى، لأنها تجمد التاريخ في لحظة سابقة منه، وتنصب اللحظة المتجمدة مرجعا فاضلا لكل الأزمنة(١).

ولم يكن تأصيل المسرح هو الشغل الشاغل الذي أرق حس سعد الله ونوس المسرحي، بقدر ما كان يؤرقه كثيراً التواصل مع الجمهور العربي، محاولة منه لبناء مجتمع أفضل عن طريق تغيير أسسه، عبر قناة من أقنية الثقافة، إذ كرر مراراً أنه لم يلجأ إلى الأشكال الفنية التي لجأ إليها، تلبية لهواجس جمالية، أو لتأصيل تجربة المسرح العربي من الناحية الحضارية، وإنما لجأ إلى



سعد الله ونوس

هذه الأشكال وجربها، بحثاً عن تقاليد أكبر. كان يريد أن يتواصل مع جمهور واسع، وكان يريد أن يكون مسرحه حدثاً اجتماعياً و سياسياً. يتم مع هذا الجمهور. إن رغبة ونوس الأكيدة في التواصل، هي التي جعلته يبحث عن أشكال جديدة، بل هي التي جعلته يدخل عالم التأصيل من أوسع أبوابه.

بدأ ونوس كتاباته المسرحية متأثراً بالفكر الوجودي، في فترة الستينيات، وراح يطرح من خلال قضاياه المتعددة ما يتناسب مع تأثره بالفكر الوجودي،

وبمعاناة الإنسان الفرد وهمومه؛ إذ يقول :» كنت أواظب على قراءة مجلة الآداب،

ولعلي تأثرت عن طريقها ببعض الأفكار الوجودية في تلك الفترة، وقرأت كل ما ترجم من مسرحيات سارتر ويونيسكو، وفي مسرحياتي الأولى ربما تأثرت ب «يونيسكو» «(٢) وتحت هذا التأثير كتب سعد الله ونوس تسع مسرحيات، كما أن المسرحيون العرب تسابقوا في أواخر الستينات وبداية السبعينات على أشكال المسرح الأوروبي المعاصر.. وحاول العديد منهم في تلك الفترة وضع يدهٍ على جرحٍ نكسة ١٩٦٧ محللا أو مداوياً أو مقهوراً....

سبق في سوريا ظهور سعد الله ونوس على غرار الكثيرين إلى المسرح الأوروبي ليمد جسوراً إلى التراث العربي وجسد آثار النكسة سياسياً واجتماعياً وثقافياً... (٣) ونجد الفترة التي قضاها ونوس في فرنسا لتلقي علوم المسرح وفنونه، أسهمت بشكل كبير في تغيير اتجاهه لاسيما بعد اطلاعه على أصول المسرح التسجيلي لرائده (بيترفايس) وتأثره به، إذ حاول من خلاله أن يعبر عن الجرح الذي هز كيان الأمة العربية، وأقلق وجودها؛ وهو نكسة حزيران ١٩٦٧ التي حاول أن يقدم موقفه منها عن طريق كلمة الفعل. فكتب آنذاك مسرحية « حفلة سمرمن أجل ٥حزيران» يقول: « وأنا أمضي في كتابة» حفلة سمر من أجل ٥ حزيران « ، لم أفكر بأصول مسرحية، ولا بمقتضيات جنس أدبي محدد، لم تخطر ببالي أية قضية نقدية. كنت فقط أتصور، وغالباً بانفعال حسي حقيقي، أني أعري واقع الهزيمة، وأمزق الأقنعة عن صانعيها في سياق هبة جماهيرية، تبدأ مضطربة ومرتجلة، ثم تتسق وتنمو حتى تضمنا في فورة عمل فعلي..»(٤)، والحقيقة التي لا مراء فيها،أن ونوس كتب «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران « بأسلوب تسجيلي اعتمد فيه على الحقائق الواقعية، معبرا عن موقفه وموقف الجماهير العربية من هذا الحدث التاريخي. وقد التقط في تجربته صورة من صور الإنسان العربي، أو كما عبر عنها هو نفسه « الصورة التي هزتني وأثرت في، وبالتالي انعكست في أعمالي هي صورة الإنسان العربي المهزوم المقهور، والذي يتلمس إمكانية أن يتفتح وأن يحمل قدره بنفسه، ولكنه لا يجد حوله إلا الصعوبات والعراقيل والأكاذيب. عراقيل سببها بالدرجة الأولى الوضع السياسي الذي يعيش فيه، سببها القمع المنظم الطويل الذي خضع له، سببها أيضاً شراسة القوى الخارجية التي تحاول هزيمته ومنعه من أن يتفتح ويحمل قدره بنفسه.»(٥)

٢- الطروحات الفكرية والممارسة العملية

عرفنا خلال حديثنا عن تاريخ المسرح

العربي، أنه كان للسوريين حضور متميز في جهود التأسيس، بل حضورهم ساهم وبشكل فعال في إثراء الحركة المسرحية العربية. ويعد سعد الله ونوس من أبرز رجال المسرح العرب المعاصرين، إذ كان التصاقه بالمسرح حميما كان يكتب والخشبة ماثلة في ذهنه، يرى شخصياته تتحرك حية على خشبة المسرح... الأمر الذي خلصها من الإطالات والاستطرادات الأدبية التي لا طائل تحتها.» (٦) عايش التجارب المسرحية في الخارج، وقدم بيانات عن المسرح، جاءت تجربته وأعماله المسرحية بعد الهزيمة الحزيرانية، ونعني بها هزيمة الخامس من حزيران، « وهو إذ يتناول هذا الحدث يتناوله من خلال حرارته وآنيته وكأنه حادث الآن، باحثا وراء أسبابه والآثار المترتبة عليه. ولكي يصل إلى غرضه يعمد إلى طرح مضامينه عبر عرض مسرحي تقدمه فرقة مسرحية محترفة تابعة للدولة، مما يحيلنا إلى مسرح الكاتب الإيطالي بيرانديلو الذي اشتهر بهذا النمط من الكتابة المسرحية» (٧)،حيث خضعت الثقافة العربية إلى مراجعة أساسية، ونهجت سبيلا جديدا كانت الغاية منه اكتشاف الواقع العربي والعمل على تغييره، وذلك بتحديد معالم الحاضر بكل تناقضاته، من أجل رسم أفق المستقبل بنظرة مغايرة لما كان سائدا قبل الهزيمة. وهكذا وفي سنوات ما بعد النكسة تفتحت أمام كل الطاقات الإبداعية حقيقة أن التحرر الوطني الجزئي مهما يكن فهو ليس إلا تحريرا جزئيا، وأن الحرية الحقيقية لأي شعب عربي لن تتم إلا بالتحرر الشامل من قبضة الاستعمار والتهديد الصهيوني وتحقيق الحرية السياسية. إن الهم السياسي في مسرح سعد الله ونوس «، وإن اختلفت الاجتهادات حول منطلقه وأهدافه يخترق كتابته كلها،وإن تفاوت هذا الهم من حيث المنطلق والعمق والمباشرة بين عمل وآخر، بحيث يصل إلى ذروته في المرحلة التي تلت نكسة حزيران عام ١٩٦٧ « (٨) فضلا عن التقدم العلمي والثقافي، وضرورة اكتشاف الواقع العربي بمناهج متكاملة لا تهمل الماضي لحساب مستقبل بلا جذور ولا تهمل الكل لحساب أجزاء مشتتة.

و قد بوغت المسرح، مثله مثل الشعوب العربية، بهزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧. لقد كانت مسرحية « حفلة سمر من أجل خامس حزيران « نقطة تحول في الشعور المسرحي لدى رجل المسرح، وكانت علامة تحول في تاريخ المسرح السياسي العربي بخطابات وقفت تشير بأصابع الاتهام إلى المسؤول عن الفعل المتخاذل الذي قاد إلى الهزيمة، فكانت أول حرقة في الرؤيا...(٩)، لأن في تلك الفترة كانت مشكلة الكتاب المسرحيين الأولى هي : هل ينبغي أن يهتم المسرح بالسياسة أم لا ؟ ذلك لأن التقليديين القائمين على الحركة المسرحية كانوا يعتقدون أن المسرح هو بالدرجة الأولى فن، واهتمامه بالقضايا السياسية، يشكل عدوانا على فنية المسرح.

لقد طرح ونوس مفهوما جديدا للمسرح يتناسب مع مواقفه الفكرية، وهو المسرح التسييسي، الذي يعد خطوة أعمق وطفرة أفضل من المسرح السياسي؛ لأنه لا يقوم على طرح القضايا السياسية فحسب « وإنما يعمل إلى تسييس الطبقات الكادحة التي من المفترض أن يتوجه إليها مع الاهتمام بالناحية الجمالية» (١٠). ولم يقتصر جهد سعد الله ونوس على كتابة المسرحيات فقط، وإنما كتب

كتابة نقدية حول المسرح وله بعض الدراسات والمقالات النقدية يعرض فيها للمسرح العربي، نشرها في مجلة « الهلال » المصرية و»الآداب « اللبنانية و « الطليعة» و « المعرفة « السوريتين و» الحياة المسرحية» السورية، بالإضافة إلى المقدمات التي صدر بها بعض مسرحياته مثل « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران « و» الفيل يا ملك الزمان « و « مغامرة رأس المملوك جابر» و « سهرة مع أبي خليل القباني». وطرح في هذه المقدمات بعض آرائه وتصواته للمسرح فضلا عن تحديده لمفهوم التسييس في كتابه « بيانات لمسرح عربي جديد «. و يتم مفهوم التسييس من خلال زاويتين متكاملتين: من الناحية الفكرية(المضمون) ومن الناحية الفنية (الشكل)، فانسجم الشكل مع المضمون في وحدة عضوية، فهو يقول إن مسرحا يريد أن يكون سياسيا تقدميا يتجه إلى جمهور محدد ... جمهور نحن نعلم سلفا أن وعيه مستلب وأن ذائقته مخربة وأن وسائله التعبيرية تزيف، وأن ثقافته الشعبية تسلب ويعاد توظيفها في أعمال سلطوية، تعيد إنتاج الإستلاب والتخلف، إن هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لابد له من البحث عن أشكال إتصال جديدة ومبتكرة لا يوفرها دائما التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتى ولو كان هذا المسرح يحمل مضمونا سياسيا تقدميا(١١). إلا أن هذا التركيب لا يمكن أن نفصله عن الطرف الأهم في العملية التسييسية المسرحية عند ونوس، وهو الجمهور لتحقيق عملية التواصل بين المتفرج والعمل المسرحي.

وهكذا كان لابد لسعد الله ونوس، أن يحدد هوية السياسة التي يتبناها المسرح عنده، لأن المسرح « أداة سياسية بالدرجة الأولى، ولا يمكن أن يجد مسوغا لوجوده إذا ابتعد عن معالجة القضايا السياسية والاقتصادية النابعة من العصر. «(١٢) فضلا على أنه يفرق بين أعماله والأعمال التي تكاثرت في تلك الفترة، وتم تحديده لمصطلح التسييس في المسرح، وذلك بطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وارتباط العلاقات داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، ومحاولة حل هذه المشاكل، وفي تعريفه لمفهوم التسييس يبين بأنه يتحدد انطلاقا من زاويتين «الأولى فكرية وتعني، أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأننا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفقي تقدمي لحل هذه المشاكل(...) أما الزاوية الثانية في مفهوم التسييس فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي»(١٣).

وهكذا فالسمة المميزة لتجربة المسرح التسييسي عنده هي إضفاء الصبغة السياسية المباشرة على العمل المسرحي، وإضفاء سمة التسييس على المسرح، « وفي الواقع لم يتولد « مسرح التسييس» عند ونوس إلا على إثر هزيمة ١٩٦٧، إذ طرحت العلاقة بين المسرح والسياسة لديه بشكل ملح.. حيث كان يعتقد المسرحيون التقليديون قبل ١٩٦٧ بأن السياسة تشكل عدوانا على الفن، ولكن الهزيمة خلقت نوعا من الصحوة الفكرية لديه ولدى المثقفين بأن المسرح قد نشأ سياسيا وسيظل كذلك...» (١٤). ويرى سعد

الله ونوس أن بعد عام ١٩٦٧كانت المعركة ملحة بالنسبة للمسرح وعلاقته بالسياسة. وكان واضحا أن المسرح قد بوغت مثله مثل الشعوب العربية بهزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧، وأنه قد تأخر كثيرا في الإجابة عن الأسئلة الملحة الضرورية، ويوحد سعد بين علاقات متداخلة، تختصر المعركة -السياسية- للشعوب العربية والمسرح. بعد أن يعهد إلى المسرح بوظيفة العثور على «الأسئلة الملحة» كما لو كان تغيير المسرح، أي تحويله مدخلا ملائما لتحويل العلاقات الأخرى.» (١٥) بينما يرغب ونوس في محاولة انبثاق تصور مسرحي ضمن استراتيجية خلخلة الوعي القائم لدى المتلقي في أفق خلق جمهور مسرحي جديد بعد أن حدد نوعيته وماهيته، ليطرح مفهوم المسرح التسييسي. وفي هذه النقطة يكمن الفرق الجوهري بين المسرح السياسي والمسرح التسييسي، وليست الغاية من طرح هذا المفهوم هو اللعبة اللفظية، وليست أيضا اختلافا بسيطا في التكنيك المسرحي (١٦)، بل إن اهتمامه بالجمهور، وبعملية التوصيل هما اللذان جعلاه يطلق مفهوم (مسرح التسييس) لأنه يريد أن يسيس الجماهير العربية عن طريق المسرح، لترى الحقيقة وتعي واقعها الذي تعيشه، ومن ثم تندفع لتغيير هذا الواقع، والجمهور عند ونوس يشارك بدوره في العملية المسرحية، وذلك لأن الطبقات التي تحتاج للتسييس هي الطبقات الشعبية التي تتواطأ عليها القوى الكبرى كي تظل جاهلة وغير مسيسة، لأن الطبقات الحاكمة كما يقول ونوس هي مسيسة سلفا، وبذلك جاء التسييس عنده لإضفاء خيار تقدمي على المسرح السياسي. كما يسعى ونوس إلى تحقيق الازدواجية أو استحضار البعد المعرفي في العملية المسرحية، ثم تحقيق بعد جمالي وشكلي فني أيضا، يسعيان إلى تحقيق الفرجة للمتلقي حتى يتخذ موقفا من الحدث الذي يعرض أمامه. وقد تكون الكتابة شهادة على الواقع، وفعلا نضاليا مباشرا يسعى نحو الفعل داخل المجتمع. والكتابة المسرحية بهذا الشكل تصبح لدى ونوس حوار يديره هوعبر حركة التفاعل مع الجمهور وعبر تجارب كتابته للمسرح، ومع تجارب الآخرين والأنواع المسرحية الأخرى، وهي كذلك نتاج حوارات بين أفراد الفريق المسرحي، وحوار في النهاية وفي الأساس مع المرحلة التاريخية. ويمكن إجمال دور المتلقي الذي يمارس دوره بطريقة مختلفة وحديثة وليس بطريقة سلبية مستسلمة في النقاط التالية :

-من المفروض أن يعي المتفرج أهميته في أي عرض مسرحي، فكما يدور على الخشبة - الركح يستهدفه، ويتوجه إليه، وعليه أن يتخذ موقفا.

- ينبغي للمتفرج أن يحس بالمسؤولية الجسيمة، وبأن لموقفه من أي عمل ثقافي بشكل عام، ومن أية مسرحية بشكل خاص، نتائج هامة وخطيرة.. أيضا عليه وعلى أوضاع بلاده.

- ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة حيال الخشبة/ الركح وما يدور عليها(١٧). إنه ذلك المتفرج الواعي اليقظ، والمدرك لدوره، المتفاعل مع العمل المسرحي شكلا ومضمونا.

ولذلك تمتاز كتابات ونوس بكونها وليدة تجربة عملية داخل المسرح، الشيء الذي مكنه من صياغة مسرحيات بعيدة عن الإغراق في التأملات الذهنية، إنها كتابات وليدة التجربة والممارسة تحمل حرارة هذه التجربة وصفتها وتحمل على الأخص الوضوح، النظري والعملي، الذي هوهنا، نتاج الممارسة والدراسة والإختبار، فهو وضوح آت من العمق وذاهب باتجاه العمق أيضا(١٨).

وقد نشر ونوس بياناته في مجلة « المعرفة » السورية في عام ١٩٧٠، ثم صدرت في كتاب بين موضوعات أخرى -عن دار الفكر الجديد في بيروت عام ١٩٨٨ بإهداء إلى شعراء المسرح قتلى المرحلة : ميخائيل رومان ومحمود دياب ونجيب سرور. ورغم أن ونوس كتب تلك البيانات بعد تجربة قصيرة في الممارسة المسرحية، إلا أنها تتسم بوضوح شديد في الرؤية والفهم العميق لفن المسرح الذي منحه حياته.(١٩)

ويعد الجمهور في مسرح ونوس هو حجر الزاوية في العمل المسرحي، ذلك لأن المسرح ينفرد عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره حدث اجتماعي أي متفرج وممثل باعتبارهما يندغمان معا في احتفال مسرحي.

وفي هذا الصدد يحق لنا أن نتساءل عن مدى تأثير المسرح الملحمي في مسرح سعد الله ونوس؟

٣-تمظهرات المسرح الملحمي في مسرح سعد الله ونوس:

إذا عدنا إلى المسرح الملحمي عند برتولت بريشت في ألمانيا، تتبين لنا آثار هذا النوع من المسرح على مفهوم التسييس عند سعد الله ونوس، إذ كان تأثير بريشت فعال على الفنان العربي وجمهوره نتيجة لطموحات هذا المسرح السياسية والفكرية في العمل على تغيير وعي الإنسان وعلاقاته في المجتمع، وقد تأثر ثلة من المؤلفين المسرحيين بأفكار برتولت بريشت بهدف كتابة مسرحية حديثة لكشف طبيعة المشكلات الإجتماعية والسياسية « التي تعاني منها مجتمعاتهم مثل نجيب سرور، يوسف إدريس، ألفريد فرج، يوسف العاني، قاسم محمد، الطيب الصديقي، ومحمود دياب، وبعض مسرحيات عادل كاظم وغيرهم. إلا أن سعد الله ونوس وعى المفاهيم البريختية والمسرح الملحمي، وربطها بعلاقة ديناميكية في بحثه في التراث العربي والإسلامي للوصول إلى أشكال مسرحية تراثية، وتقنيات جديدة تخلق خصوصية للمسرح العربي من خلال كتابة مسرحية مستقاة من التراث القديم بهدف المتعة الجمالية ومعالجة أهم المشكلات المعاصرة.»(٢٠) دون إغفال أن سعد الله استفاد من أدوات المسرح الملحمي « بقدر أكبر، وإن لم يلتزم ونوس فيها بكافة قواعد وأصول المسرح الملحمي كما عرف عند برتولد بريخت وغيره، وإنما حاول أن يزاوج بين حماسته لخلق مسرح عربي له خصوصيته...»(٢١). وتعد مسرحية الملك هو الملك أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث ألف ليلة وليلة، وهي إلى هذا أفضل ما قدم حتى الآن لتطويع التراث، ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية.(٢٢)

إن التزامات ونوس الفكرية الجمالية اللتان تحددانه تتصلان بثنائية المعرفة

والمتعة، أسست صناعة الفرجة عند بريشت وشكلت مبدأ يؤطر جماليته الملحمية. هذا بالإضافة إلى أن الحوار بين القاعة والخشبة التي يدعو إليها ونوس، هو امتداد لذلك الأثر الذي كان بريشت يطمح أن يمارسه المسرح على المتفرج من خلال دفعه إلى التفكير والنقد والتقييم للخروج بما يفيد في تغيير واقعه المعيش أو للتوصل إلى فهم عمقه السياسي على الأقل. وهنا يتضح أن النظرية الملحمية قد أفادت ونوس في تأكيد دعوته إلى مسرح عربي الشكل والمضمون، ولكنه لم يجرب الملحمية باعتبارها تجريبا إذ كان وفيا لأفكاره، ووعيا بهدف المسرح ذلك أن رسالة الفنان تسعى إلى عبور مرحلة التأثر المستسلمة، إذ أخذ الفكرة الملحمية وطور من خلالها رؤيته، فهو لم يقلد بريشت تقليدا أعمى بل استفاد منه في اكتشاف ذلك الوعي العميق في كتاباته، وتحديد نوعية الجمهور الذي يتوجه إليه مسرح ونوس إذ يريد هذا المسرح ببساطة مخاطبة الجمهور والوصول إليه، « هذه رغبة مشروعة لكل مسرح. ولكن بأدوات جديدة : لنقل بعبارة أخرى بلغة مسرحية جديدة..هذا يعني أنه يبحث باستمرار، وأنه يرفض أن يتوقف عند المألوف والتقليدي، يرفض العلاقة التقليدية بين المسرح والجمهور يريد تحطيم العلبة وإقامة علاقة هي أشبه بالحوار مع المتفرج مستفيدا من التراث المسرحي كله عبر توظيفات جديدة له في سبيل تحقيق الهدف الذي يسعى إليه المسرح..» (٢٣) الذي يتوخى تعميق الوعي الجماعي بالمصير التاريخي المشترك والدفع بالجماهير نحو إدراك مواقفها الطبقية من أجل تحديد نوعية الممارسة التي يمكن استخدامها في الصراع اليومي. وبما أن مسرح سعد الله ونوس يبدأ من الجمهور وطبيعة المشكلة التي تعالج أمامه، فإنه يعمد إلى طرح أسئلة جدية لتحديد وظيفة المسرح الذي يبغيه، ومن هو الجمهور الذي يتوجه إليه المسرح ؟ ويحدد ونوس، بأنه يتوجه إلى الطبقات الكادحة ويهتم بأوضاعها ومشاكلها وظروفها العينية، فهو يريد مسرحا جماعيا يشترك فيه أفراد تتوفر فيهم صفات من التجانس، والوضوح في الرؤيا، فضلا على أنه يطلب من الجمهور أن يتحول من متلق إلى مشارك في الحوار. يقول ونوس إن « يأتي الجمهور وهو يحمل أحزان يومه وهموم حياته فتمتص نقمته على الواقع وتحولها إلى ضحكات تملأ فراغ الصالة، ولا يتجاوز تأثيرها عتبة النفس والمسرح، ونفرغه من شحنة غضب كان يمكن أن نوجه إليها سهاما ونفجرها في ذاته نارا حارقة ...»(٢٤).

ولذلك تكون مشاركة الجمهور هي الإضافة الحقيقة التي يقدمها الشكل العربي للمسرح. ويبتدع ونوس طرقا كثيرة لإجبار الجمهور على الاشتراك في العرض والتخلي عن سلبيته، ثم تحويله كما أشرنا آنفا، من مستقبل إلى مرسل عن طريق استثارته وترك مساحة يتحرك فيها، ودعوته إلى الصعود إلى الخشبة وإزالة الحواجز بين الخشبة والصالة والطلب المباشر من الممثلين للجمهور أن يشترك وأن يبدي رأيه بالتعليق، أو الاعتراض الصريح، وعدم الركون إلى البناء التقليدي للنص المسرحي، بل يصبح الشكل مستوعبا لدور أكبر للجمهور. وهذا يمثل صعوبة وتحديا، فعلى

الكاتب المسرحي أن يخضع نفسه للمتلقي ويكون قريبا منه جدا حتى ينقل عنه ويأخذ منه، ويلون أحداثه بنوع الاستجابة والتواصل الذي يحدث على أن يرتبط الموضوع بحياة هذا المتفرج ومشاكله. ومع اختلاف الرؤية والمفاهيم لدى ونوس «يمكن اعتبار مساهماته المسرحية متابعة وتطويرا لهذا المنحى الالتزامي للعمل المسرحي. فهو الذي شكك في إمكان وجود فن بلا قضية، يرى إلى جوهر المسرح على أنه سياسي في كل زمان ومكان، حتى حين يبدو غير مكترث بالسياسة مهملا لها ولأمورها ومشاكلها، فإنه يقوم بوظيفة سياسية هي عرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم والتفكر في أوضاعهم والعمل على تغييرها»(٢٥).

من هنا يظهر لنا أن المسرح التسييسي لدى ونوس لا يعترف بموهبة الفرد، لكنه يبحث عن جماعة متجانسة مترابطة تؤمن بفكر واحد، تذوب جهودها في عمل يومي متواصل ثابت الأسس، يصبح كل واحد من الجماعة وكأنه مسؤول عن العمل برمته. وجماعة العمل هذه تعني أن يصبح العمل متواصلا تقوده زمرة من الفنانين، الذين يمتلكون حدا من التجانس واتساق المغزى ووضوح الرؤية مع القدرة على التنقيب عن الجديد من الوسائل وخلقها أو اقتباسها، ثم تطويعها لرؤية لا تقف في وجه التقدم، بل تصبح أحد دوافعه. إنه فيما يقول ونوس انتفاضة جماعية في بيئة ساكنة تقوم بها مجموعة تضم الكاتب والمخرج والممثل وبقية الفنانين، إلا أن كل واحد من هؤلاء لن يعمل بمفرده ولا في عزلة عن رفاقه، بل يظل العمل حوارا مستمرا، وفي اتجاهين يحددهما ونوس بحوار داخل الجماعة الفنية يوضح أفكارها ويثيرها ويعمقها، وحوار خارجها يقوم بينها وبين المتفرجين. بهذا يتضح أن المسرح السياسي لا يختلف البتة عن مفهوم التسييس عند ونوس، إذ يقول جورج لوكاش في دراسته عن الواقعية الأوروبية «فنحن من جهة نطالب بتسييس الأدب ثم نسلط من جهة أخرى الهجوم الغادر على أكثر أقسام الأدب اليساري نضالا وجهادا وعنفا، ولكن هذا التناقض ليس سوى تناقض ظاهري ومهما يكون الأمر في هذا التناقض ملائم للغاية لإلقاء الضوء على العلاقة الحقيقية بين الأدب وبين الموقف من العالم»(٢٦)، بينما المسرح السياسي في أبسط تعريف له هو «مسرح ذو مضمون سياسي يستهدف تعليم جمهور شعبي عريض له صبغة سياسية معينة»(٢٧)، و تركز هذه التعريفات على المضمون مهملة الشكل؛ إذ أن العمل الفني لا يقاس بمضمونه وحده وإنما يقاس بالكيفية التي يجب أن يعبر بها عن هذا المضمون؛ ذلك أن الشكل يمكن أن يشترك الجمهور في إثارة المضمون وإثارة الحوار أيضا. وقد يكون التركيز على الشكل المسرحي إذن هو ما قصده ونوس من مسرح التسييس أي الذي يدعو إلى المشاركة لا التلقين أو الدعاية، كالتي يشير إليها المفهوم السابق للمسرح السياسي. ويأتي بعد ذلك مصطلح المسرح الارتجالي الذي يقوم على الإفادة من حضور الجمهور الفعلي ومشاركته في العرض، ويصبح حواره الارتجالي أساسا في المتن المسرحي، والمسرح الارتجالي أحد جوانب المسرح الذي يدعو إليه سعد الله

ونوس، ولكنه لا يصبح مسرحا ارتجاليا كاملا ينفي عنه متعة تلقي النص الأصلي الذي يقدمه الكاتب الارتجالي كسمة من سمات هذا المسرح. وتماشيا مع المفهوم الذي طرحه ونوس للمسرح، فقد دعا إلى تحميل المضمون قضايا سياسية هامة.

١- رصد ملامح مشروع ونوس الثقافي والسياسي

يعد سعد الله ونوس من بين المسرحيين السوريين المتميزين. الذين ساهموا بحظ وافر في تثبيت ركائز حركة مسرحية عربية. واستطاع مد جذورها في عمق تربة الثقافة العربية، ازداد إيمانه بالمسرح، وبقدرته على تفجير الطاقات الكامنة عند الفرد، على الرغم من اعترافه بالتحولات السياسية والتناقضات الاجتماعية التي عرفها العالم إذ همشت دور المسرح، وشككت في قدرة فعاليته في المجتمع، إذ عانى المسرح كثيرا من جملة العراقيل كالعوز المادي والمعنوي، وبات يتراجع أمام انتشار وسائل الاتصال الأخرى، وتعثرت عملية التواصل التي تعد أهم ركيزة من ركائزه، فهو يقول : «... وما دمنا لا نريد أن نخادع أنفسنا فعلينا الاعتراف، بأن المسرح في عالمنا الراهن بعيدا عن أن يكون ذلك الاحتفال المدني، الذي يهبنا فسحة للتأمل والحوار، ووعي إنتماءنا الإنساني العميق»(٢٨).

مارس ونوس نشاطه الإبداعي والتأليفي في وقت مبكر من حياته، حيث ألف عددا لا يستهان به من النصوص المسرحية، والدراسات النقدية والفكرية، تعد من نفائس ما تكتنزه المكتبة المسرحية العربية. هذه الأعمال التي تقدم «إسهامها ليس فقط في تطوير حركة مسرحية عربية تقدمية فاعلة، بل أيضا، وأساسا، في إنارة الوعي الجماعي بقضية التحرر والديموقراطية والتغيير الاجتماعي الثوري»(٢٩). ومع التحول الذي نعيشه على الصعيدين الإجتماعي والثقافي، وميل المجتمع نحو العزلة والفرجة الفردية التي تقصي الحوار، وتلغي التواصل، فونوس تشبث بكتابة المسرح وللمسرح، على حد قوله إيمانا منه بأن الفن المسرحي هو ظاهرة حضارية مركبة، ان افتقدها العالم يصبح أكثر وحشة وقبحا وفقرا (٣٠). وتماشيا مع المفهوم الذي طرحه ونوس للمسرح، فقد دعا إلى تحميل المضمون قضايا سياسية تهم المواطن العربي، لأن المسرح نشأ» سياسيا وما يزال. وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة، ويتحاشى الخوض في مشاكلها، ويبتعد ما استطاع عن شجونها ودواماتها، فإنه يعبر عن موقف سياسي، ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية، وإلهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم، وسبل تغيير هذه الأوضاع»(٣١). المهم عند ونوس أن يكون المضمون أداة تعليم وتنوير، عن طريق طرح القضايا التي تهم المواطن العربي ؛ دراستها وتحليلها بشكل يضيئ الجوانب الخفية فيها ومن ثم يحفزهم على العمل لتغيير واقعهم نحو الأفضل. وبهذا نكون قد دخلنا في وظيفة المسرح، ودوره الفعال في صنع الإنسان ؛ إذطرح ونوس في بياناته دورا جديدا للمسرح يقترب من دور المسرح – عند ادريس – ويلتقيان معا على مائدة المسرح البريختي

وتحديدا في دور المسرح الملحمي. إن الوظيفة الأهم في للمسرح عند ونوس هي ان يعي المسرح دوره في المجتمع، لذا فقد رفع شعار (ينبغي أن نشحن لا أن نفرغ) لقد أضحى دور المسرح عند ونوس مسألة مركبة وصعبة، تتطلب اليقظة الدائمة، كي لا ينحرف عن دوره الرئيسي..(٣٢)، وهذا الدور مزدوج التوازن، فيه دقيق وحساس إذ أن عليه، منطلقا من وعيه لحقيقة الصراعات الدائرة حوله، أن يوضح هذه الصراعات ويكشفها، ويحدد طبيعتها، أي أن يعلم الجمهور ويعكس له أوضاعه بعد أن يحللها ويضيء خفاياها. كما أن عليه في الوقت نفسه (...) أن يحفز الناس على العمل، أي أن يحثهم على أن يباشروا مهمة تغيير قدرهم الراهن، لأن الشحن من أجل التغيير لا التنفيس هو ما أراده ونوس «إننا نصنع مسرحا لأننا نريد تغيير وتطويرعقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا»(٣٣).

ويبرر ونوس اختياره للمسرح دون غيره من الأجناس الأدبية والفنية الأخرى قائلا «لكني اكتشفت أن اختياري المسرح، كان يستوعب ميلا إلى التجريد، وعدم الرغبة في السرد... ولكني اكتشفت بعد ذلك أن دافعي العميق، رغم ما في هذا الاندفاع من وهم، إلا أنه لعب دورا حاسما وإيجابيا في اتجاهي نحو المسرح...»(٣٤). وبقي الثابت وحده هو إيمانه بالمسرح والالتزام به كشكل من أشكال التعبير، والبحث عن الذات الفردية، فمن الظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة. ومتابعة التجريب على المستوى النظري والعملي، إضافة إلى محاولة إشباع (الجوع إلى الحوار) وإمكانية تحقيق الثنائية الحوارية : الحوار الذي يفضي إلى الديمقراطية، ومستويات الحوار المتعددة في المسرح، ليؤكد بعدها حتمية ديمقراطية المسرح «إننا محكومون بالأمل وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ «(٣٥).

ويتضح أن التحديد المفاهيمي والاصطلاحي للمسرح عند سعد الله ونوس، لا يستقيم إلا باستحضار شرطي الفاعلية والراهنية التي بهما ومن خلالهما، يضمن المسرح خصوصيته الفنية المميزة. وهو دون غيره من المسرحيين، لا يدعي لمسرحه صفتي الكمال والنضج، ولا يفترض لتوجهه المسرحي صفة النموذجية حيث يقول : « إني أعتبر نفسي مجرد محاولة لترسيخ المسرح في حياتنا الثقافية، ومحاولة لتقديم صياغة مسرحية جديدة تقدمية، وأنا ألح على كلمة محاولة بأن ما قدمته أقل بكثير مما أطمح في تقديمه»(٣٦). وفي الصيغة الواردة في عنوان الكتاب – نحو مسرح عربي جديد – يصف سعد الله ونوس مسرحه بأنه عربي مرة واحدة، «وقد حاول تجربة بناء مسرح عربي، وفيما عدا ذلك ترد صيغ أخرى مختلفة يمكن رصدها على النحو التالي:

- **مسرح أصيل.**
- **مسرح شعبي ملتحم بالناس.**
- **مسرح محلي له هويته الخاصة.**
- **مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن.**
- **مسرح التسييس** « (٣٧).

يقول أحمد سخسوخ أن ونوس «لم يكن كاتبا مسرحيا أو ناقدا أو حتى منظرا، ولكنه كان صاحب مشروع ثقافي، وطني كبير، فهو مواطن عربي يعمل

بالفكر والأدب والثقافة والسياسة، وينتمي إلى الجيل الراديكالي الذي لا يساوم، ومثقف ثائر، ومبدع لا يؤمن بالمسلمات، ولا يستقر على ما يتوصل إليه، يثور على ما ينتجه (...) وهو الذي يسعى إلى التغيير الثوري بكل أدواته التي يمتلكها»(٣٨). وإذا كان الكاتب « السلطوي يرى في السلطة التي يدعو إليها، نهاية لتاريخ مضى وبداية لتاريخ جديد، ويفصم بذلك رباط الأزمنة الواصل ما بين الماضي والحاضر والمستقبل، فإن الكاتب الشعبي يرى في الزمن الإنساني وحدة لا تتجزأ. إذ أن الجديد يولد من أحشاء القديم، وهو بدوره سيكون عرضة للإهتراء والزوال، تاركا محله وليدا جديدا. وإذا كان الكاتب السلطوي يرى في استلام الحزب الذي يؤيده للسلطة غاية الغايات وخاتمة المطاف، فإن الكاتب الشعبي يرى في الاحتفاء بالحياة الشعبية، وما تحفل به من تنوع وامتلاء وتجديد مستمر، وفي عكس هذه الحياة وتمثلها بصدق ونزاهة، بغيته الوحيدة « (٣٩).

ونوس يرفض التعامل مع الثقافة بمعزل عن أحداث الواقع والالتحام معها، لأن الثقافة من هذه الشاكلة تفقد تاريخيتها و فاعليتها وقدرتها التدخلية في التاريخ، وتصير ضربا من النشاط الذهني التجريدي، الذي يبقى صاحبه على هامش الصراعات التاريخية الاجتماعية والسياسية، ويمارس – من حيث لا يدري- أشكالا من التعتيم والتضليل المركب، حيث إلهاء القارئ عن المشاكل الحقيقية التي تعصف به، وتحويل الثقافة إلى مخدر يغيب وعيه، بما يضج به الواقع الموضوعي من أحداث «إن الثقافة ـ عند ونوس ـ وبالحدود التي تؤثر فيها، تتحول إلى مخدر يهدهد القارئ، ويرخي على عينيه غشاوة مريحة، إنها تملأ المساحة بين قدميه، والهاوية بغيمة زائفة من الدخان والضوضاء وتهيؤه لسقوط مباغت»(٤٠).

وترجع أسباب ظهور مشروع سعد الله ونوس الثقافي والسياسي في غضون السبعينيات والثمانينات، إلى تردي الوضع السياسي العربي وتطور أجهزة القمع، «فلا تقوم السلطة إلا على القمع والبطش، وأجهزة القمع جاهزة دائما لكبح جماح المواطن، وسلب حريته وإرادته وتسخيره لمصالحها دون النظر إلى مصالحه وحياته»(٤١). حيث وجد المثقف العربي نفسه يعاني حالات من الضياع، والتمزق أمام التحولات الخطيرة التي عصفت بالمجتمعات العربية، وأدخلتها في دورة جديدة من التغيير، فقد معها المشروع القومي مصداقيته، وفاعليته التاريخية، «ويربط ونوس انهيار المشروع الثقافي القومي بانهيار القوى السياسية الوطنية، التي كانت تسند المشروع وتستند إليه، وكان ونوس يرى أن الأمل والحل الوحيد هو أن يجد المثقف العربي من جديد مشروعا تاريخيا يستند إلى أرضية واقعية، ويتمثل ذلك في إحياء الروح الديموقراطية في الحوار، والإسهام في وضع عقلانية وتنويرية وتحمل النقد الذاتي»(٤٢).

والقضية المركزية التي يوليها ونوس أهمية خاصة في نظرته للمثقف هي الإلحاح والإصرار على أن يمارس المثقف ثقافته، وأن يطابق بين الفكر والعمل، لئلا تتحول الثقافة إلى مجرد

امتياز متعال، ونشاط مجاني بعيد عن حركة المجتمع. ومن هذا المنطلق يرى « أن مهمة الفنان، هي أن يبحث عما هو عميق وحقيقي يلامس ما هو عميق في الإنسان، يحتاج إلى إزاحة هذا المسرح التجاري الكبير الذي هو الحياة، وهذا يتطلب أن يغوص الفنان أو الكاتب إلى أعماق الفرد والجماعة، وأن يبحث في هذه الدهاليز عن الرغبات الفعلية وعن عمق الأشياء لوعي الشهوات المغطاة والمخبأة وعملية الوصول لهذه الأمور هو الفن»(٤٣).

وبالارتكاز إلى إيحاءات النص، نستشف أن الحياة في تقدير ونوس، ومن خلال تمظهراتها الخارجية هي مسرح، وغالبا مسرح تجاري يحكمه منطق استهلاكي، ومهمة الفنان هي أن يوظف إمكاناته العقلية وثروته المعرفية وموهبته الفنية، لسبر أغوار الحقيقة الدفينة، التي تتخفى وراء المظاهر الزائفة، والخادعة الموهمة. وهكذا سخر ونوس المسرح وما يوفره من إمكانيات درامية « ليمسرح الواقع التراجيدي بخطاب عنيف، عنف الواقع العربي المختل، ساخرا منه أحيانا، ومتهكما من هذه السخرية تارة أخرى مكسرا الحواجز المصطنعة بين الركح والجمهور، لإدانة الفكر الذي قاد الوطن والفكر والذات إلى التصدع والإحباط»(٤٤)، وليناصر قضيته الجوهرية، وهي تهييئ إحدى إمكانات وشروط الخروج من هذا النفق المظلم، الذي ما زلنا نتوغل فيه، ولعل أولى هذه الشروط وأهمها، ضمان الحرية، وإشاعة الروح الديموقراطية، والحوار المدني بين فعاليات وحساسيات المجتمع، وتطويق جميع أشكال الممارسات السلطوية والتسلطية..ويعتبر ونوس أعماله المسرحية، مجرد صرخة مدوية في وجه العالم المهترئ والموسوم بالنفعية الجشعة، وبالوحشية المستترة بأقنعة حضارة زائفة «فكان كلما ازداد وعيه بهذا العالم إلا واقترب - أكثر - من العمق العربي، فيزيد فهمه فهما، ومعاناته إحساسا بخلل ما يعيش فيه، فتتقوى وظيفة المسرح الذي يفضله في هذه الوظيفة، وهي المواجهة بين الأنا الضعيفة، والعالم المتجبر...»(٤٥)، وكان سعد الله ونوس مسرحيا في السياسة وسياسيا في المسرح، مزج بين واقعية الباحث في المسرح، والمهزوم في السياسة، أدرك حجم التحديات والمثبطات التي تعترض مسيرته النضالية، فجزأ حلمه الكبير إلى بضعة أحلام، والمسرح واحد منها، بهدف إنجاز الحلم الكبير ذات يوم، متسلحا بثقافة غزيرة استقاها من مرجعيات معرفية متباينة تداخلت فيها الثقافة التراثية بالثقافة الغربية. «ومما لا شك فيه أنه قد استفاد خير استفادة من الفسحة التي أعطيت له وخلق بعض جوانبها هو بنفسه ليقول ما لا يستطيع الآخرون قوله ولا يتجرؤون، بل لو قاله بعضهم لكانت شباك السجون بانتظارهم... ! » (٤٦).

ومن هنا نتساءل ما هي المشارب المعرفية والثقافية التي استقى منها ونوس مرجعياته، واعتمدها أساسا لبناء تجربة مسرحية اكتسبت لنفسها صفة الخصوصية والتفرد ؟ وكيف انعكست ظلال هذا التنوع الثقافي على أعماله؟ وإلى أي حد استطاع هضم وتمثل هذا الكم المعرفي وصهره في بوتقة المسرح، في شكل إبداعات مسرحية رائدة ؟

هذه الأسئلة وسواها، هي النافذة التي

سنطل من خلالها على روافد الثقافة المسرحية عند سعد الله ونوس.

٢-أثر تجربة الرواد في مسرح سعد الله ونوس

لقد استفاد سعد الله ونوس من التجارب المسرحية العربية الرائدة أيضا، كتجربة الرواد الأوائل كمارون النقاش، ويعقوب صنوع، وأبو خليل القباني التي شكلت إحدى المرجعيات الأساسية لثقافة ونوس المسرحية. فما هي إذن جوانب النضج والاكتمال والتفوق التي شدته إلى هذه التجارب وجعلته يخصها دون غيرها بهذا الاهتمام الفائق؟ وما هي مواطن استفادته منها ؟ وكيف حقق تواصله التاريخي مع إنجازاتها قراءة وإبداعا ؟

نجد سعد الله ونوس معجبا أيما إعجاب بالتجارب السابقة؛ إذ يقول «إن اهتمامي بتجارب الرواد الأوائل، والتي تعرفنا عليها من خلال وصف تلك العروض، وما كان يجري فيها، فإنه نابع من إعجابي ودهشتي بتلك التجربة الحية التي قام بها هؤلاء الرواد. لقد كنت أشاطر هؤلاء رأيهم في أن المسرح فن أوروبي، لابد من إعادة استنباته، ودون عقد، من بيئتنا المحلية (...) وكانت العروض التي قدموها لاستنبات مسرح له خصوصية مدهشة في جرأتها وأصالتها، وعمقها، وأعلنت مرارا أن تجارب هؤلاء الرواد، هي التراث الذي أثر في مسرحي أكثر من أي تراث آخر «(٤٧)، من شعور الدهشة والإعجاب، وكلاهما إحساس يخالج الإنسان إثر مصادفة الغريب والمتميز والشاذ عن المألوف، إذ تولدت عند ونوس الرغبة الملحة في الوقوف على ذلك التراث المسرحي، الذي خلفه الرواد، وإخضاعه لدراسة نقدية متشبعة بوعي تاريخي، قصد التزود منها بما يعينه على التصدي لأسئلة المرحلة وتحدياتها، وبعد أن أمعن النظر في هذه التجارب، وعمق الفهم فيها، على ضوء شروطها وملابساتها التاريخية عثر فيها على إجابات مقنعة، تخص إشكالية استنبات المسرح العربي وتأصيله، واستفاد منها أيما استفادة، في طريقة تصدي الرواد الأوائل لإشكالية التأصيل والتحديث في المسرح. وإذا كان النقاش وما تلاه من المسرحيين قد دشنوا المغامرة التراثية، فإن ونوس وسواه من المسرحيين استأنفوا هذه المغامرة وجندوا إمكاناتهم الإبداعية والفكرية للنهوض بأعباء هذه المهمة. ذلك أن سعد لله ونوس «عبر انفتاحه على التراث والغرب معا، قد سار في طريق التأصيل من خلال تواشج هاتين الرؤيتين، فهو قد حاول أن يستفيد من الثقافات الغربية المسرحية – إضافة للموضوعات – ومن الموضوعات التراثية العربية، ويجري بينها شيء من التلاقح للغوص في أنسجة الواقع الذي نحياه ونشارك في صنعه...»(٤٨). كما وقف ونوس مشدوها أمام الحس السليم الذي ميز الرواد الأوائل، في اقتباس المسرحيات العالمية، إذ أن عملية انتخاب هذا النص المسرحي أو ذاك لديهم، لا تمارس بشكل عشوائي أو ارتجالي، وإنما تستند إلى معايير نقدية استمدوها من فهمهم العميق لطبيعة جمهورهم، وظروفه، وكذا نوعية مشاكله، والانسجام بخيوط هذه البيئة والتكييف معها. فقد اقتبس النقاش عددا من المسرحيات العالمية «البخيل» لموليير(Molière) مثلا ولم يقدمها بحرفيتها لوعيه المصد ق، بأن ذلك سيوقع المتفرج في غربة تامة لافتقاره

لتقاليد مسرحية، تعينه على التفاعل الإيجابي مع هذه الأعمال، وإنما أخضع هـذه المسـرحيـات لإعـداد مسـرحـي محلي، حيث صبها في قالب كوميدي ملحن، وظف فيه تقنيات جمالية تضرب في عمق الذاكرة التراثية، والتجربة الجمالية للمتفرج العربي. يقول ونوس « لقد أدرك الرواد الأوائل هذه الحقيقة وعرفوا أن المسرحيات العالمية ليست مهمة إلا بمقدار قابليتها للاندراج في بيئتهم، والتكيف مع واقعهم، ومن ثم التعبيرعن مشاكل متفرجيهم، فتناولوها، وبجرأة تذكر بجرأة بريشت إزاء التراث الكلاسكي، وأعدوها بحيث تصبح وكأنها نصوص محلية تعالج مشاكل محلية يحسها المتفرج كل يوم في حياته العامة..»(٤٩)، وما يثير الدهشة أكثر في تجارب الرواد، وفي المحن الشديدة التي تعرضوا لها، هو أن وسائلهم في تحريك استجابة جمهورهم، والزج بهم للانخراط في اللعبة المسرحية، قصد تحسس وحدتهم الجماعية والاجتماعية معا، بالمشاركة في إغناء الحوار، وتذويب المسافة بين الصالة والخشبة، لم تكن هي النص وما ينطوي عليه من نقد لاذع للقيم السائدة والأوضاع المخزية، بل العرض هو الحدث المقلق. وكل هذه وسواها تمثل في اعتقاد ونوس مظاهر نضج واكتمال في تجربة الرواد الأوائل، وفي رأيه أننا « نفتقر كثيرا للعودة إلى تلك الفترة ودراستها جيدا حتى نكتشف إلى أي حد كانت تلك البدايات طافحة بالصحة، وإلى أي حد كان الرواد الأوائل يدركون ولو فطريا طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس، وتمتد في صفوفهم»(٥٠). وتظهر تأثيرات هذه التجارب المسرحية الرائدة بادية الأثر والمعالم للمسرح الونوسي، ويمكن إيجازها في النقط التالية :

١. اعتبار النص المسرحي لحظة ناقصة لا يكتمل وجوده الفعلي إلا بالعرض المشهدي، الذي يعطي للنص حياة جديدة.

٢ . تبني فكرة المنشأ الغربي للمسرح، والعمل على استنباته في تربة الثقافة العربيةباستلهام نصوص تراثية، وصياغتها صياغة فنية معاصرة بقراءة التراث قراءة تاريخانية ناقدة.

٣ . اعتماد فكرة التفاعل الحقيقي مع الجمهور، لأن الكاتب يجعل منه «مسؤولا يطلب منه أن يأخذ نصيبه في المجموع الذي ينتمي إليه،وهذا النصيب يأخذه بحضوره الحركي والفعال»(٥١) فضلا عن فهم طبيعته، وتحسس معاناته ومشاكله، اعتمادها مدخلا أساسيا للحديث عن المسرح، ومحاولة إيجاد حلول مقنعة لإشكالاته، والاستناد إليها كمرجع معياري، على أساسه تبنى عملية الاختيار والاستفادة من الريبيرتوار العالمي.

وونوس، وبعد نهله من هذه الثقافة التراثية في مسرحنا العربي، لم يسجن نفسه في أسوارها، ولم يقلدها، وإنما عمل على هضم هذه الثقافة وتمثلها، واستخلص منها قيم توجيهية كانت بمثابة قبسات ضوئية، استنار بها في معركته المريرة، لتأسيس مسرح عربي أصيل.

٣-ونوس والمنظومة التراثية

لقد توجه ونوس منذ بواكير أعماله

المسرحية إلى التراث من أجل البحث عن مضمون/ أو شكل تراثيين، مستفيدا في ذلك من التاريخ والتراث الشعبي والأدبي والأسطوري والصوفي. وأدرك أن نسخ التجارب المسرحية الأوربية لا نفع فيه، و أن الانكفاء على الذات والبحث عن الأصالة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة في التراث يبدو وحده ساذجا. إن المهم عنده أن نبدأ في تجريبنا من المتفرج الذي يعد مهما، لأننا «سنحاول دراسة استجاباته وعاداته في التذوق، والقضايا التي يعاني منها، ثم سنجرب بعد ذلك العثور على الأشكال، أو المواد الفنية التي يمكن أن تحقق لنا التفاعل معه، والتي تستطيع أن تجعل المسرح هذا الاحتفال الاجتماعي، الذي يبدل المتفرج ويؤكد إحساسه بجماعية المصير والمستقبل»(٥٢). إن الأساس عند ونوس هو عملية التفاعل ؛ فمن المنطقي أن نلجأ في التجريب إلى التراث، ونستند إليه، ولكن محض استلهام حكاية من التاريخ العربي لا يكفي لتأصيل مسرحية عربية، إذ يقول : «فقد كان لدي منذ البدء الوعي بأن استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي، لا يكفي بحد ذاته لتأصيل المسرح»(٥٣).

وإذا كان مسرح التسييس عند سعد الله ونوس لا تتحقق فعاليته المرغوبة إلا بالبحث والتنقيب عن القيم الجمالية، التي تمثل دعامة أساسية لتحقيق أكمل مستويات التواصل بين المبدع والمتلقي من خلال مخاطبة خبرته الجمالية، التي تمكنه من إدراك القيم الجمالية، المبثوثة في كل عمل مسرحي. فما هي إذن منطلقاته وخلفياته في تعامله مع المنظومة التراثية ؟ وهل كان مأخوذا كغيره من المسرحيين بهاجس التأصيل بمجرد بعث الأشكال والمواضيع التراثية ؟ أم أنه تصدى لهذه القضية الإشكالية من منطلقات مغايرة ؟ و ما هي معايير أصالة الإبداع المسرحي في تقديره ؟

إن سعد الله ونوس « . المسرحي الذي تمرس وأصبح يعرف أسرار الحرفة جيدا . ينظر بكلتا عينيه إلى الواقع المعاصر، لكن التراث يتخايل له دائما : معطيات قابلة للتشكيل والتطويع، أحداثا علينا أن نعيها ونستخلص دلالاتها... «(٥٤).

ولعل تجربة سعد الله ونوس، للإفادة من التراث في المسرح تعد من أفضل هذه التجارب منذ قدم مسرحيته الأولى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) في أواخر الستينات ومرور بمسرحيته (الفيل يا ملك الزمان، مغامرة رأس المملوك جابر، لحظة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، سهرة مع أبي خليل القباني، بائع الدبس الفقير) فهو يستلهم التاريخ والتراث العربي الإسلامي لا من أجل سرد أحداث التاريخ ونقل نصوص التراث فقط وإنما الاستفادة منهما من حيث عمق المضمون ومنطقية ترابط الأحداث والشخصيات في سياقها التاريخي من حيث الشكل الذي يحظى عند ونوس باهتمام كبير. كما يهتم بالتعرية السياسية أي التحليل العلمي الذي يتسم بالتماسك الفني والبناء العضوي (٥٥).

وبالانطلاق من هذا الفهم للتراث، يمكن أن ندرج كتابات ونوس المسرحية ضمن الاتجاه المسرحي الذي تغيى من تقنية استخدام التراث رفض التاريخ الذي كتبه الرسميون من وجهة نظر السلطان، وإعادة تدوينه من جديد، انطلاقا من

وجهة نظر الجماهير، وذلك بالاكتفاء بالعناصر الأساس للتاريخ، وإعادة تركيبها داخل منظومة فكرية وفنية جديدة. وهي نظرة عمودية نقدية، تضع المادة التاريخية موضع المراجعة والنقد، بخلاف النظرة السطحية، التي تستدعي التاريخ للعظة والذكرى، ولرفع شهادة التأصيل في وجه التغريب الاستعماري. «إن المسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدرا لها، لا يمكن أن تعد بحثا تاريخيا، ولا يمكن أن تقوم بما فيها من حقائق التاريخ، إنها عمل فني لا يمكن أن تقوم إلا بما يحمل من مقومات العمل الفني، و لا يتحقق العمل الفني، إلا بما يملك من حرية وتؤكد حرية العلاقة مع التاريخ، معظم المسرحيات، التي اتخذت من التاريخ مصدرا، فهي لم تتقيد بالتاريخ، بل غيرت فيه وعدلت، وأضافت إليه، بعضها قلب الحقائق ونقضها «(٥٦)

لم يكن ونوس ليحاور تاريخه وتراثه من منطلق رؤية سكونية ثابتة، «بل وظفه في معالجة مضامين معاصرة «(٥٧)، فضلا على أنه يواجه هذا التراث بأنه «صيرورة تاريخية، وأن مسؤوليتنا لا تكمن في تمجيده، أو إحياء بعض جوانبه، أو في رفضه، وإنما في كتابة الصيرورة ووعيها بطريقة علمية علمانية» (٥٨). ويدعو ونوس إلى كتابة التاريخ «بصورة علمية متحررة من وطأة الوحي والقداسة، وليس كتابة استعمالية تكرس مقولات إيديولوجية قومية أو دينية»(٥٩).

يستطيع المسرحي عند ونوس أن يكتب عبر غلالة التاريخ، أو أن يكتب عبر غلالة الأسطورة أو الحكاية القديمة، المهم أن يكون فيما يكتبه معاصرا، وقادرا على طرح إشكالات الواقع الراهن بعمق ووضوح. إن سعد الله ونوس يغترف من التراث مواضيع تراثية، جرت أحداثها في الماضي، ولها جذور تمتد إلى الحاضر، ولعل هذا الربط الحيوي بين الماضي والحاضر، بسبب امتداد بعض الأوضاع العربية هو ما دفع ونوس إلى المسرح السياسي، ومسرح التسييس فيما بعد، «إذ يقوم اختياره للموضوع القديم على أساس ما يقدمه له من مواقف سياسية، مضت ولكنها شبيهة بمواقف سياسية معاصرة»(٦٠).

يقول ونوس « لم يخطر لي ببالي أبدا مسألة تأصيل المسرح عبر استلهام حكاية من الموروث الشعبي، أو التاريخي، فقد كان لدي منذ البدء، بأن استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي، لا يكفي بحد ذاته لتأصيل المسرح العربي» (٦١) وباستناد إلى إيحاءات النص يمكن أن نستشف التصور الونوسي، لإشكالية تأصيل المسرح العربي في علاقته بالتراث، فالأصالة لا تعني مجرد الارتداد إلى الماضي، والاحتماء به، والتوسل به كآلية دفاعية للرد على الحملات التشكيكية في أصالة المسرح العربي، وإنما تعني الاستفادة من هذا الكم التراثي والتاريخي من منظور رؤية منتمية لروح عصرها، وبوعي حداثي ينسج خيوط الربط بين لحظات التاريخ في ماضيها وحاضرها ومستقبلها، «إن ما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية هذا القول. وفي سياق هذه العملية المركبة يمكن ان نستفيد من تاريخنا وأشكال فرجتنا، كعناصر في البنية العضوية للعمل، لا مجرد تزيينات ملزوقة على العمل»(٦٢).

والمتأمل في المسرح الونوسي يجد أن معظم مواضيع مسرحياته، وأشكالها مستمدة من أصول تراثية، حيث اتخذ من التاريخ والتراث دعامة أساسية ليصنع من هياكل الماضي قنوات وأوعية يصب فيها كل ما يحمله من نقد وتغيير وتثوير وتحريض. ويبدو أن مبدعات ونوس المسرحية قد تماهت مع منطلقاتها النظرية، بخصوص توظيف الظاهرة التراثية، حيث انزاحت عن تلك النظرة التقديسية والتبجيلية للتاريخ، التي تقود إلى سطحية الفهم والمعالجة، وأبدلتها برؤية علمية علمانية، تنظر إلى المادة التاريخية نظرة حركية، تربط اللاحق بالسابق، وما راهننا التاريخي إلا محصلة لقرون مضت، اكتنفتها لحظات تاريخية مشرقة، وأخرى بائسة ومظلمة.

٤- مرجعية الواقع في بعض نصوص ونوس المسرحية

إن الكتابة عن المسرح، وفيه، وعن الإشكالات المسرحية، هي عند ونوس سجال وتفاعل دائمين مع حركية الواقع، في تبدلاته وتغيراته، ووليدة الانخراط الفعلي في صميميته ودواخله، وما يعج به من مفارقات وتناقضات وصراعات، تنفي عنه صفة الثبات والسكون، وتسمه بحركية تطورية متقلبة، لا يمكن الإمساك بخيوطها إلا بتحديث آليات الرصد والمعاينة، وليس فقط بالتأمل والاستخراجات المنطقية. ولعل هذا واحد من أوجه الأسباب، التي أدت إلى تلون الإنتاجات الإبداعية عند ونوس بين مرحلة وأخرى، فكل عمل من أعماله يحمل في ثناياه أطروحته الفكرية، التي تقدم صيغتها البدائلية وتقترح إجاباتها الصريحة لما تطرحه المرحلة التاريخية من أسئلة ورهانات. وهكذا شكل الواقع في حركيته عند سعد الله ونوس، أهم مرجعية استمد منها رؤيته الفكرية، ومادة عمله الإبداعي، وأغزر منبع معرفي نهل منه مكونات ثقافته السياسية، والعلاقة بين الثقافي والواقعي في مشروع ونوس الثقافي والسياسي والمسرحي هي علاقة عضوية جدلية، فكل صيغة بدائلية، لا تأسس على أرضية واقعية ولا تتماهى مع حاجات المجتمع، محكوم عليها بالفشل، لأنها تحمل عناصر تآكلها من الداخل. والثقافة ليست نشاطا مجانيا متعاليا على الواقع، بل هي كيان ينمو ويتخلق داخل رحم الواقع والمجتمع، فضلا على أن «الهم السياسي في مسرح سعد الله ونوس خط واضح يخترق كتاباته كلها، وإن تفاوت هذا الهم من حيث العمق والمباشرة بين عمل وآخر، بحيث يصل إلى ذروته في المرحلة التي تلت نكسة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧. وإذا كان كثير من الكتاب قد عالج المسائل السياسية والاجتماعية، أو الوطنية، أو القومية بأساليب خطابية يهيمن عليها التوجه المثالي، فإن سعد الله ونوس قد حاول الغوص في الواقع مؤثرا التحليل وربط الظواهر بعضها بالبعض الآخر، ليصل إلى فهم مقدم لآلية ذلك الواقع وحركة الحياة فيه، رافضا النص السياسي الذي يتحول إلى مرتبة « الإفراغ الشعاراتي»والذي يقول المألوف من القول والإبانة المستمرة إلى اليومي والإذاعي»(٦٣).

إن المسرح كممارسة فنية فكرية وثقافية، لا يستطيع أن يدير ظهره للصراعات الحقيقية للإنسان عبر التاريخ، ولا يتواطأ مع صور الظلم والبؤس التي تكتنف المجتمع، وإلا تحول إلى نشاط مجاني يفقد فاعليته التاريخية ويحيد عن أداء وظيفته الإنسانية المطلوبة منه لأن فعاليته « تضمحل أو تضعف، إذا لم يعرف كيف يحاور زمنه، وبيئته. أو بكلمة أدق، إذا لم يكن راهنا، وإن الإبداعات المتغيرة للنص الواحد وفق تغير المرحلة التاريخية،واختلاف البيئة لا يفسرها إلا طموح المسرحي لأن يكون عمله راهنا. أي فعالا هنا والآن»(٦٤). إن كل عمل ينبثق من هذه الشرطية التاريخية الفنية، لابد وأن يكون أصيلا، ينطوي على ملامح الهوية التي نبحث عنها. وأي عجز عن ربط الإبداع المسرحي مع هموم بيئته ومشاكلها، فهو نتاج طبيعي عن العجز الفكري، الذي لا يتفق جوهريا مع مصالح هذا الجمهور. ويرى ونوس أن نفرا من العاملين في المسرح لا تأرقه الانهيارات التي تحدث على امتداد المسرح الكبير، وهذا النفر يستطيع دائما أن يوالي. بكثير أو بقليل من سوء الطوية. «عملا روتينيا و مريحا. إلا أن هذا العمل في مجمله ليس إلا جزءا من ظاهرة التردي الفني والسياسي»(٦٥).

ومن نافل القول أن هناك «موقفين متماسين متناقضين يتراوحان داخل عقل كل فنان حقيقي، يجد به أحدهما لرصد اللحظة المعيشة وصياغتها في بنية مناظرة مع بنية الواقع، بهدف التأثير في الواقع سلبا أو إيجابا ويجد به الآخر إلى الكشف عن ما هو جوهري ودائم الوجود في هذه اللحظة المعيشة عاملا على صياغتها في بنية تفيد من بنية الواقع، وتفتيت بعض ثوابته أملا في تغييره، والفنان في كل من الموقفين، لا يتجزأ ولا ينقسم فكريا، وإنما يتكامل محققا الغاية الكبرى من الفن الحقيقي، التعبير عن الواقع سعيا إلى تغييره والإمساك بقوانين الغد، في استباقة الحاضر، ومجاوزة لكل ما يعرقل حركة الواقع المتقدمة إلى الأمام»(٦٦) فالمسرحي الحقيقي بعامة يسجل موقفا، ويقدم رؤية للحياة، ويحمل طاقة على التأثير والتنوير، ومن ثمة التحريض والتثوير، مما يجعله دائما مشروع بناء، وهدم البناء لاستشراف أفاق حياة إنسانية كريمة، وتتفاعل هذه الطاقة اللامتناهية للمسرح، من تفاعله الخلاق مع الواقع الجديد، والمشكل والغريب ... وهو كإمكانية إبداعية، يقدم واقعا فنيا يتكون من توظيفه مختارات الواقع، وإعادة تركيبها بوعي، لتحقيق هدف من خلال تمكن ملحوظ لأدوات التعبير الفني، ووسائله وتقنياته، وإعادة البناء تلك، تحمل مشروعا، وتقدم صيغة جديدة للعالم تضيق وترحب، حسب تجربة المبدع ووضوح رؤيته وفهمه للحياة، وموقعه مما يجري على ساحة تفاعله معها.

ولعل أهم سمة ميزت المسرح الونوسي هو ارتباطه الحميمي بتفاصل الواقع وجزئياته وتغيراته، سواء على مستوى التقعيد النظري للمسرح، أو على مستوى الممارسة الإبداعية، إذ « نجد أن أسئلة الواقع هي ما شغلت المسرحيات الأخرى التي كتبها سعد الله ونوس»(٦٧) فجاء نتاجه المسرحي الملون والغزير، مرايا للمنعطفات

والتعرجات النفسية والفكرية والبيئية التي عاشها هذا المبدع الفذ، وكان أشد التصاقا بهموم وطنه الكبير ومؤرقات إنسانها. إن الإحساس بالفجائية والمأساوية والاهتراء واللامعنى وغيرها من الصور القاتمة التي تكتنف الواقع العربي هو ما حاول سعد الله ونوس أن يشكله في لوحات فنية مسرحية، بريشة مرهفة، وبحس فني يحيي الأمل في النفوس ويغرس مشاعر الوعي في العقول، ويشحذ الإيمان في القلوب بقدرة الإنسان على معاودة الكرة والمبادرة، لاقتحام ساحة الفعل الحضاري بغية تطويق جميع أشكال الفساد والخراب والدمار التي تسربت إلى مرافق الحياة، وكذا التصدي بعنف لكافة أصناف التمييع الثقافي والنفاق السياسي والاجتماعي والأخلاقي، حتى تستعيد الحياة توازنها واستقرارها، والمسرحيات الأخيرة لونوس هي خير ما يستشهد به لتأكيد صلة المسرح بالواقع، وهي إبداعات مسرحية إلى جانب أعمال أخرى نابعة من رحم الواقع، لتقدم صورة قاتمة عن قباحة التماثل في أنظمة الصمت، وعن جمالية الفعل المستحيلة تأخذ بيد المتلقي/ المتفرج في فرجة مؤسية لتكشف له القناع عن أشكال التسيب المتعشش في قلب المؤسسات الاجتماعية، حيث اغتيلت الفضيلة والبراءة، وصودرت إنسانية الإنسان عبر الانفتاح على المنطق الإستهلاكي حسب تعبيره، في ظل نظام عالمي جديد، يدعم التفوق الحضاري للغرب، مقابل تعميق التأخر الحضاري لشعوب تتخبط في مشكلات حضارية عويصة، كانت ولا تزال تتصدى لها بحلول ظرفية ترقيعية، تمحي أعراض المشكل دون أن تستأصل المرض من جذوره.

٥- تعدد دلالة التسييس في المسرح الونوسي

المسرح والسياسة أية علاقة ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال الإشكالي، يزج بنا ـ من حيث لا ندري ـ في دوامة إشكالية أدبية وسياسية، تباينت بصددها المطارحات، واختلفت في حقها التأويلات والتفسيرات، إنها إشكالية العلاقة بين الكتابة والسياسة، وحسبنا أن نسجل وقفة متأنية عند بعض أسئلتها الشائكة، التي لا تزال تبحث لها عن إيجابات مقنعة وصريحة، هذا دون ادعاء مسبق أن هذه الوقفة، ستقدم أجوبتها الشافية والكافية لهذه القضية / الإشكال. ولكن يكفيها نبلا أن تستحضرها وتجدد الصلة بها في الحدود التي تسمح بالكشف عن الأسباب والمسببات التي كانت وراء النزوع السياسي للمسرح الونوسي والتي جعلت سياسة كتابة ونوس في المسرح كتابة في السياسة وتسييسا للمسرح. «إن بعض الأسئلة دائمة التجدد، يجددها الصراع الاجتماعي، ويحددها أثر هذا الصراع في حقل الكتابة، ومن هذه الأسئلة سؤالين، علاقة الكتابة بالسياسة، أو سؤال دور الكاتب في المجتمع أو وظيفة الكتابة في الحياة الاجتماعية، وإذا كان الصراع هو الاختلاف، فإن الأسئلة لن تحضر إلا مختلفة، وإن إجاباتها الممكنة لن تجيئ إلا متعارضة(٦٨) » ولقد تباينت إجابات عن هذه الأسئلة، بين من يختزن معنى الكتابة في وظيفتها،

ويجعلها كيانا مستقلا لا ينصهر في غيره، وأي ربط للكتابة بالسياسة فهو تسييس لها، وينفي وجودها، ويسلبها خصوصيتها المميزة. وبين من يصر على تأكيد الوظيفة الاجتماعية للكتابة تأسيسا على تحديدها الموضوعي، كعلاقة اجتماعية تؤثر على غيرها من العلاقات الاجتماعية، وتتأثر به، وأي دعوة لقطع الصلة بين الكتابة والسياسة، فإنها لا تترجم موضوعية العلاقات، وإنما تستند إلى وهم ذاتي ومعرفة زائفة، إذ أن «أثر الكتابة في - المجتمع - لا يتحدد بنوايا الكاتب أو بتصوراته الذاتية، لأن المحدد الوحيد، هو الصراع الاجتماعي الذي يملي أشكال القراءة ولذلك تتجدد قراءة النصوص، وتجدد تأويلاتها بقدر ما تتجدد الأزمنة أي بقدر ما يتبدل شكل الصراع»(٦٩). والواضح أن جوهر الإشكال الذي يتمحور حوله موضوع الكتابة والسياسة ينبثق من سؤالين فحواهما : هل الكتابة عملية إبداعية ذاتية المرجع، وفعل يقوم بذاته ولذاته ؟أم أن للكتابة مرجع خارجي (سياسي، ثقافي واجتماعي) منه تستمد دلالتها ووظيفتها واستقلاليتها وسلطتها؟.

ولعل النظرة المتمعنة في تاريخ الكتابة، ستعيننا على تلمس إجابات لهذه الأسئلة، ويحدثنا التاريخ : «ان أوهام الكتابة الذاتية عن الوظيفة والسلطة لم تصدر عن جوهر الكتابة، ولم تنبثق من تأملات الكاتب، وإنما صدرت في الأصل عن وظيفة الكتابة في المجتمع، أي أن الوظيفة الاجتماعية هي الأساس التي انطلقت منه الكتابة، حتى تؤسس في وقت لاحق سلطتها الخاصة، وحتى تعتقد في وقت لاحق، أن سلطتها تتحقق بمعزل عن أي وظيفة اجتماعية، بمعنى آخر بدأت الكتابة التاريخية في حقل العلاقات الاجتماعية، بدأت ممارسة ذات وظيفة تؤول أو تشرح علاقات الإنسان بالمجتمع بالطبيعة، وبسبب هذه الوظيفة الضرورية اجتماعيا أصبحت الكتابة / المعرفة سلطة، وبسبب هذه السلطة أصبحت المعرفة امتيازا وأصبح الكاتب / العارف امتيازا اجتماعيا»(٧٠).

يرى ونوس أن الجوهري في الإنسان، هو أن يكون سياسيا، والأديب بحكم تكوينه، وانتمائه ورسالته ودوره الطليعي في المجتمع معني بالسياسة كفرد داخل جماعة، وكطليعة واعية مسؤولة في أمة، وكإنسان حر في مجتمع حر، يمكن أن يؤدي دورا حاسما في تطوير عمل السلطة وممارساتها وانعكاسات ذلك في القضايا المصيرية والناس والحياة. والأديب لا يوظف أدبه ويسخره لتحقيق مآرب شخصية وامتيازات تعزز الواقع الاجتماعي، وإنما مطلوب منه من موقع التزامه أن يقتحم أمكنة الإسهام في القرار السياسي، واضعا كل ما يملك من جهد، وكشف ثروة معرفية، وشجاعة وإبداع لخدمة الناس والحياة بالإبداع القوي، والمثير بالكلمة الموقف/ والكلمة السلاح « فالكلمة المنقذة الهادية المحررة، تجد دائما طريقها إلى النفوس، فتنعش ميتها، وتبعث إرادتها وكرامتها، وهي تبقى عونا للبشرية في نضالها المرير من أجل المعرفة والسعادة، وتبقى مرشدا للسياسة، ومنارا يهتدي به السياسي إذا أراد منارا في ليل إغواء السلطة، وهي بالتالي صانعة الوعي

ومجددة الإحساس بمعنى الحياة، ويمعنى الكينونة والصيرورة فيها على أرضية من حرية تصنع مجد الإنسان على الأرض»(٧١)ودور الأديب، ليس معارضة المسؤول السياسي، أو الدولة في كل أمر صلح أو طلح، لمجرد أن السلطة سلطة، والسياسي سياسي، فدورة الحياة ومنطقها ليس ضد مبدأ قيام السلطة والدولة، بل ضد الممارسات السلبية والمغلوطة، والقهارة للقائمين على تلك المسؤوليات، ولهذا فصاحب الالتزام. بهذا التحديد السالف الذكر. معرض للصدام مع من يسوسون الناس، ومندوب لهذا الصدام، متى تعارضت الممارسات السياسة مع الشعارات والأهداف والقيم.

واستئناسا بما تقدم، واتكاءا على تاريخ المسرح نستطيع القول إن المسرح منذ نشأته في التاريخ، لم ينفصل عن السياسة، «لأن المسرح السياسي كفن ثوري، قادر على تغيير الحياة وحين يفقد الفن قدرته يفقد هدفه، فالمسرح يطرح المشكلة المعالجة بشكل مباشرومكثف وفي فترة زمنية محددة، كأداة اتصال حميمة مع المتلقي تفوق غيرها من أدوات الإعلام»(٧٢)، والمسرح عبر مرور الأجيال والحضارات، كان يعالج أخطر القضايا السياسية، وهذا ما ذهب إليه سعد الله ونوس بأن المسرح نشأ سياسيا، وما يزال، وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة، يتحاشى الخوض في مشاكلها، ويبتعد ما استطاع عن سجونها، ودواما تها، فإنه يعبر عن موقف سياسي، ويؤدي وظيفة سياسية، هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية، وإلهائهم عن التفكير بأوضاعهم، وسبل تغيير هذه الأوضاع، ذلك هو جوهر المسرح وربما الثقافة بعامة في كل زمان ومكان. حيث يعد «المجال السياسي، من أكثر المجالات قربا من الممارسة المسرحية، لأن ممارسة السلطة، تستبطن مواقف مسرحية، تجعلنا نتحدث عما يمكن تسميته، بالتمسرح السياسي، وهذا التمسرح هو الذي يحقق للمواقف السياسية القوة والفعالية والتأثير»(٧٣)، وكما سبقت الإشارة، فمن المرتكزات النظرية لمشروع ونوس الثقافي، ضرورة ربط الممارسة المسرحية بالسياسة، وذلك للرد على الفكر الذي تروج له الأنظمة البورجوازية، وتعممه، وهو فكر يقوم على عزل الأدب عن السياسة، معتقدة أن الأدب تجربة فوقية تبدع موقعها وتنسجه من الوهم، والصورة الذهنية ثم تنظمه وفق قوانين سامية لا يمكن قياسها بمنطق الحاجات الاجتماعية، وأن الإبداع عندما ينفتح على تيارات العالم الخارجي وصراعات التاريخ وأحداثه اليومية المدوخة، يقع في التفاهة، ويرى ونوس «ان هؤلاء الذين يخشون كثيرا على المسرح من تدخل الإيديولوجيا، إنما يريدون أن يبتعدوا بالمسرح عن التاريخ، وعن هموم الناس.

من هنا لا يعتقد ونوس أنه يمكن لأي عمل فني« وبخاصة في زماننا هذا، أن يظل بعيدا عن التورط - بشكل أو بآخر - في السياسة »»(٧٤)، وبرأيه فالفن والأدب كلاهما يستطيع القيام بدور مهم وأساسي في إضاءة الشرط الإنساني، والتحريض على تغيير الظروف السائدة، فالسياسة قدر لا يستطيع تجاهله مثقف ينتمي إلى

مجتمع ما. وتاريخ التأليف المسرحي في القطر السوري خاصة والوطن العربي عامة، يشهد على صحة هذه الحقيقة ووجاهتها، فمعظم الإبداعات المسرحية التي ألفها الكتاب السوريون . في العقدين الماضيين . اللذين يشكلان مسيرة المسرح القومي، لا تكاد تجد نصا خلوا من الفهم والطرح السياسي بصورة أو بأخرى، وذلك ما أكده خالد محيي الدين البرادعي بقوله إن «الهاجس السياسي، يشكل الهيكل الأساسي للإعمار المسرحي في سوريا مما ترك لهذه الحركة ميسما خاصا، وبصمة مميزة، للمفاهيم السياسية بل من خلال تفسير الدراما سياسيا، فإذا صح رأي بعض الذواقة والنقاد حول نزار قباني، فإنه يضع تفسيرا جنسيا للعالم بكافة مظاهره، وعبر نتاجه الشعري، فإن مثل هذا التفسير يصح لدى كتاب المسرح في سوريا، وأنهم يضعون تفسيرا سياسيا للعالم»(٧٥) هذا وقد ميز محيي الدين البرادعي ثلاثة اتجاهات إبداعية، تدخل في الرؤيا السياسية للمسرح السوري، ظلت تشكل الفلك الإيديولوجي، الذي تتحرك داخله الإبداعات المسرحية، ويمكن إجمال هذه الاتجاهات في ما يلي :

مقاومة الطغيان السياسي العالمي.

مقاومة الطغيان السياسي العربي.

تعرية سلبيات الجماهير العربية تاريخيا ومعاصرة.

وعلى ضوء هذه الرؤيا السياسية، التي تحكمت في مسار الكتابة المسرحية في سوريا، لم يكن بدعا أن يتوجه وجهة سياسية في تعاطيه لهموم ومشكلات وطنه، لاسيما وأنه يلح على أن «الأزمة السياسية التي نعاني منها، والتي تبغي مواجهتها، هي الأزمة السياسية . الاجتماعية. ومن هذه الأزمة تتوالد سلسلة الأزمات الكبيرة والصغيرة، لا يمكن فهمها أو تحليلها إلا بناء على معطيات الأزمة . الأصل»(٧٦)، وونوس كأي كاتب مسرحي ملتزم في وطننا، اخترق حجب الكتابة المسرحية من بوابة سياسية، وسن لنفسه سياسة ونوسية في الإبداع المسرحي، وألف نصوصا مسرحية قدم من خلالها صورا للمواطن العربي، التي تشكل خلاصات الغربة والإنسحاق والعذاب، في ظل أنظمة ديكتاتورية بيروقراطية متنكرة، تبسط سلطتها المطلقة على كل ما هو زمني وروحي، وتمارس أصنافا من التمييع السياسي تارة بتشجيع التفاهة لتزييف وعي المواطن، وتشويه ذائقته الجمالية، وتارة أخرى باستخدام الرقابة بشكليها المباشر وغير المباشر لمحاصرة الأعمال الجادة، وبالمقابل تروج لثقافة نظامية سلطوية، لبسط نفوذها على المؤسسات ذات الطابع الجماعي، واعتمادها قنوات لتعبئة الجماهير وشحنها بما يتناسب ورغبتها في استمرار أسباب وجودها التاريخي، لذلك جاءت إبداعات ونوس المسرحية، صوت احتجاج وصوت كلمة ملتزمة مغسولة بماء اللذة الجمالية، تحتج على لا معقولية العالم، واستهتاره وتميط الستار عن كوامن الخلل والوهن، التي تغذي سلبيات الطغيان السياسي، وتشل إمكانات الجماهير في التقدم والازدهار، وفي ذات الآن يغرس في كوامنها بذور الثورة على هذا الواقع المأزوم، واقتحام ساحة صنع القرار السياسي، حتى تكون لها يد في تقرير مصيرها التاريخي والسياسي، وونوس لا يعظ ولا يرشد ولا يعلم، بل يسحبونا

على أذهاننا إلى غابة مخيفة يدلنا ضوء شعري مرهف، لنطل على ضحايا الطغيان السياسي، وليفهمنا من خلال ما يوظفه من إمكانات إبداعية، وثروة معرفية، وشجاعة أدبية، بأن علل التخلف وأمراض السقوط، وسوس الانحطاط كامنة في الفعل السياسي الذي لا ينبني على خيارات شعبية، وكتحصيل حاصل سعى ونوس، بكتابات المسرحية المسيسة، إلى تسييس الطبقات الشعبية غير المسيسة، وإعانتها على بناء وعي حداثي وتاريخاني، يقدرها على اقتحام ساحة الفعل الحضاري لتجاوز محنتها، إلا أنه رغم الطابع الإسرافي في الحديث عن غنى الطابع الجماعي للمسرح، فإن ونوس يحس بالعزلة وسط المتفرجين إذ يقول: « لاسيما حين ألاحظ أن هؤلاء المتفرجين لا يشاطروني الهموم العميقة، ولا يقاسمونني ذائقتي الفنية. وحول هؤلاء المتفرجين كتبت ذات يوم نص، « المسرح مرآة »، وهو النص الذي وضعته فاتحة لكتاب » بيانات لمسرح عربي جديد »«(٧٧).

وعليه مع هذه الإيضاحات، يبقى السؤال مطروحا، يبحث له عن أجوبة محددة هل المسرحي السياسي رديف لمسرح التسييس؟ أم هما متناقضان؟، ماذا نقصد بالتسييس؟ وماهي مقاصده وغاياته ؟.

بهذه الأسئلة وسواها سنقف توا على ماهية المسرح التسييسي عند ونوس، وعلى أهدافه ومقاصده.

٦-مسرح ونوس، بين رهانات التسييس، وتجذير الوعي التاريخي

هل السياسة والتسييس، تنويع لغوي ؟ أم تباين اصطلاحي ؟ وبصيغة أوضح، هل التسييس رديف للسياسة، أم لكل منهما معنى قائم في ذاته ؟ ترى ما هي دوافع نعت ونوس مسرحه بالتسييس بدلا من السياسي ؟.

نجد سعد الله ونوس يقول : «نظر البعض إلى «كلمة التسييس»، على أنها ضرب من الفذلكة اللغوية. لكني في الواقع لم أستخدم الكلمة إلا بعد أن اكتشفت الإشكالات التي تحف بمصطلح «المسرح السياسي» من حيث غموضه والتباساته الفكرية. فالقول بأن كل مسرح هو مسرح سياسي، لا يحل المشكلة، بل يزيدها تعقيدا. «(٧٨) ويؤكد سعد الله ونوس على ضرورة إقامة حدود فاصلة بين مفهومي التسييس والسياسة نظرا لما ينطوي عليه هذا الأخير من غموض ولبس، فالسياسة من المفاهيم العائمة والفضفاضة، التي تتمنع عن أي تعريف جامع مانع. إذ لا نكاد نعثر لها على تحديد اصطلاحي واحد ومتفق عليه بين صفوف المفكرين والفلاسفة ورجال السياسة، فكل يقاربها من زاوية معينة، ويدعي لنفسه التحلي بالموضوعية، والتقليل قدر الإمكان، من التمركز الذاتي في هذا التعريف أو ذاك ونسوق على ذلك مثالا في مجال المسرح لتبين هذه الحقيقة، فمسرح «كلوديل الكاثوليكي» السلفي المتزمت، هو مسرح سياسي، ومسرح «آرثر ميللر» (Arther Miller) التقدمي الملحمي، هو الآخر مسرح سياسي، لكن شتان بين سياسة رجعية تكرس الوضع القائم وتؤبده، وبين سياسة

تقدمية، تهيئ شروط التغيير وتحرض عليه، ولتلافي هذا اللبس والغموض وروم الشفافية والوضوح، آثر ونوس نعت مسرحه بالتسييس بدلا من السياسي، بغية الإجابة على سؤالين اثنين : أية سياسة ؟ وكيف يتم تمريرها ؟ وبالإجابة على السؤال الأول تتحدد ملامح الاتجاه السياسي وخلفيته، وبالإجابة على السؤال الثاني تنتخب الصيغة الفنية التي تنطوي على أكبر قدر من الفعالية والتأثير في الجمهور، لم تكن غاية سعد الله أن يكون داعيا سياسيا، ولم ينح بمسرحه منحى التبشير بالدعاوي السياسية، والرسالة الفكرية، والتي يمكن أن تنزلق بالعملية المسرحية في مهاوي التبسيطية والسطحية في الفهم والمعالجة، وتنفي عنه المسحة الفنية، والطلاوة الجمالية، وتحيد به عن أداء وظيفته التاريخية، في تعميق الوعي بالقدر السياسي والتاريخي المشترك. كان رهان ونوس أرحب وأوسع من تلك الآفاق الضيقة، فالمسرح التسييسي بعكس السياسي، ليس مجالا لتلقين الرؤيا السياسية وفرضها من عل على المتلقي/ المتفرج، الذي يحتفظ بجلسة مدرسية سلبية، حيث يستهلك ويبتلع كل ما يعرض عليه، دون تمحيص، وإنما هو مسرح الحوار الحقيقي، الذي تذوب المسافة فيه الوهمية بين الركح والجمهور، وتندغم الصالة بالخشبة في احتفال أو فرجة، يثور فيها المتفرج على سلبيته، ووضعيته الساكنة ليصير طرفا فعالا وفاعلا في مجريات الأحداث، يرفض، يضغط، يقاطع، يصحح، يفند من منطلق وعيه بأهميته ودوره في إنجاح العرض، أو إفشاله. فقيمة هذا العرض مرهونة بما يتخذه المتفرج من موقف. إذ وجد ونوس في مسرح التسييس، الفضاء الإبداعي الأرحب، لطرح القضايا السياسية من خلال قوانينها العميقة، وعلاقاتها المتشابكة داخل بنية المجتمع، مع الفعاليات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، اعتبارا لما يقوم بين هذه الفعاليات من أثر متبادل. ولا مراء أن مسرح التسييس هو الخيار التقدمي للمسرح السياسي، حيث يقول ونوس «إننا نحاول (...) استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل. إذن بالتسييس أردت أن أمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي. إنه المسرح الذي يحمل مضمونا سياسيا تقدميا»(٧٩). ولا يحقق هذا اللون المسرحي فعاليته إلا بالبحث عن أشكال اتصال جديدة، تلبي الرغبة الجمالية للجمهور، وتهيئ له شروط التواصل مع موضوعاته. إن «مسرحا يريد أن يكون سياسيا تقدميا يتجه إلى جمهور محدد في المجتمع، جمهور نحن نعلم سلفا أن وعيه مستلب، وأن ذائقته مخربة، وأن وسائله التعبيرية تزيف، وأن ثقافته الشعبية تسلب و يعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف. إن هذا المسرح الذي يواجه هذا الجمهورلابد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لا يوفرها دائما التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي»(٨٠)، ومسرح التسييس لا تكتمل صورته ولا تستوي، إلا بالمزاوجة في البحث المسرحي بين الشرطية المضمونية والسياسية، وبين الشرطية الجمالية الفنية الجمالية، وبدونهما لا يستطيع هذا اللون المسرحي، أن

يمارس دوره الطليعي داخل المجتمع، «فهو دور مزدوج. التوازن فيه دقيق وحساس للغاية.. إذ أن عليه، منطلقا من وعيه لحقيقة الصراعات الدائرة حوله، أن يوضح هذه الصراعات، ويكشفها، ويحدد طبيعتها. أي أن يعلم الجمهور، ويعكس له أوضاعه بعد أن يحللها ويضيء خفاياها.. كما أن عليه في الوقت نفسه، ومنطلقا من إدراكه لطبيعة القدر السياسي كقدر غير نهائي وقابل دائما للتبديل متى نضجت إمكانيات التبديل وقرر الشعب مباشرتها، أن يحفز الناس على العمل، أي يحثهم على أن يباشروا مهمة تغيير قدرهم الراهن»(٨١)، فالمسرح عند ونوس، مرآة فسيحة تعاين فيها الذات عريها، وحقيقة خفاياها، وطوياها، إنه فضاء أرحب تتأهل فيه الذات المتلقية شرطها التاريخي وقدرها السياسي، إلا أن هذه المهمة الخطيرة، تحفها محاذير جمة، قد تنزلق بالمسرح إلى مهاوي خطيرة، تكون تبعاتها وخيمة الأثر على المجتمع، فإذا أخطأ المسرح تحليل الأوضاع، والكشف عن الحقيقة، أو لم يحسن اختيار وسائله وأدواته، انقلب من وسيلة تنوير وتوعية وتحريض، إلى أداة تضليل وتخدير وتزييف ... ف «المسرح العربي الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزوجة هذه : أن يعلم ويحفز متفرجه. هو المسرح الذي لا يريح المتفرج أو ينفس عن كربته.. بل على العكس هو المسرح الذي يقلق، يزيد المتفرج احتقانا، وفي المدى البعيد يهيؤه لمباشرة تغيير القدر.»(٨٢). أما إذا حاد المسرح عن أداء هذه المهمة، تحول إلى أداة تفريغ تطهر المتفرج من عوامل النقمة والغضب والقلق، وتزيد قوة احتمالية لمأساته، وفي النهاية تخدر المتفرج، وتزيد الوضع القائم رسوخا، ولكن هذا لا يعني أن نطالب المسرح بما لا يقوى على إنجازه، إذ لا يستطيع أن يقوم بثورة، كما لا يستطيع أن يبدل بنيات مجتمع على حد تعبير بريشت، فهو في النهاية ليس إلا إمكانية متواضعة من إمكانات التغيير.

لقد سبقت الإشارة إلى أن مسرح التسييس، هو الإطار الفني الذي اختاره سعد الله لأعماله المسرحية، لإدانة الطغيان السياسي، وتسييس الطبقات الشعبية، التي تتوطأ عليها القوى الحاكمة، كي تظل جاهلة وغير مسيسة، وسعد الله كأي فنان ملتزم، صاحب منطلق قومي مدروس وهاجس سياسي معقلن، أدرك ببصيرة نفاذة، ورؤية عميقة ما للامتداد التاريخي في حضارتنا من عمق وأبعاد ومواقف، تستطيع أن تمد المبدع المعاصر بكثير من الجزئيات العامة ذات الأثر الجماعي في حياة الأمة العربية، لينطلق منها في معالجة قضاياه، وارتكازا على هذا التصور «نجد أن التاريخ كان له حضور متميز على مستوى الكتابة الدرامية»(٨٣)، فتاريخنا غني جدا «بالمواقف السلبية بمقدار غناه بالمواقف المشرقة، غني بالعطاء إلى حد أننا نجد فيه ملاذا لأحلامنا، وأحلام يقظتنا هربا من إحباطات الحاضر المدمرة، كما نجد فيه الخطوط السود والمتشابكة، التي نستطيع بشيء من الجهد، أن نلبسها لأسوء ما نمر به من أحداث وهزات، بل نحن مستطيعون إيجاد المقابل من حياتنا المعاصرة لأي حدث تاريخي»(٨٤). وبحس الفنان

المبدع، وبصيرة المفكر، ومهارة المسرحي المحترف، يبدع ونوس لوحات مسرحية تتلامح فيها الصورة المشوهة للإنسان العربي المهزوم، المستلب والمقموع ... حتى يتيح للمتلقي إمكانية تأمل واقعه، ومسائلته بوعي حقيقي، ليستنتج إذا كانت هناك إمكانية للاستنتاج طرقا جديدة للحياة وللممارسة الفعالة، وكان في هذه اللوحة المسرحية أو تلك، يستخلص مادته الأولية من التاريخ، بإيراد أمثولة أو حكاية تنتمي إلى الماضي، لكن دلالتها ومضامينها تمد جذورها في الحاضر، فهو حينما يتصدى للحاضر، يدرك أنه ليس باللحظة المتكاملة المنقطعة عن لحظات سابقة، وإنما هو صيرورة مستمرة، رافضا كل دعوة إلى تجميد الحاضر في لحظة آنية محددة، أو إعادة تثبيته في لحظة ماضوية بعينها، تغيب وعي ناسه به، ومؤمنا بأن التاريخ لا ينتظر تبلور الفكرة لينطلق، ولكنه هو الذي يتحرك ويحرك الفكر معه، ويغير وعي الناس وإدراكهم ونمط حياتهم، إن التاريخ ليس آلة صماء تندفع دون محرك، وإنما فاعلية الإنسان المدرك لحقائق واقعه هي التي تؤدي دورها في تحريك هذا التاريخ، ووعي الناس هو الخلاصة الجوهرية للثقافة المسيطرة، رسمية كانت أو شعبية. وبمواد التاريخ، وبالوعي التاريخي، يبني سعد الله مشاهدة المسرحية، فالتاريخ لا يقاس عنده بالأزمنة، بل بالقضايا الجوهرية التي تسكن الأزمنة. والتاريخ الحقيقي، هو الذي يسعف المتفرج على وعي حاضره، واستقراء كوامنه وخفاياه المطوية تحت المظاهر البراقة والخادعة. ولم يكن ارتداد ونوس إلى التاريخ بهدف التفتيش عن حكاية ليعتمدها قالبا يصب فيه شحنته المسرحية، وإنما قصد من وراء ذلك «تحويل حكايات إلى تاريخ، وما التاريخ إلا دراسة ما انطفأ وما ولد، والتعرف على الأسباب المجتمعية التي ترحب بالجديد، وتملي انطفاء ما انطفأ، أي أن سعدا المشدود إلى السببية الاجتماعية والتاريخية، كان يعود إلى شبه الحكايات، كي يدرسها كظواهر اجتماعية وتاريخية (...) وينقل الظواهر من مقام الأحجية إلى مقام الشرح والتوضيح(٨٥).

ويبدو أن تعامل ونوس مع التراث والتاريخ كان موضوعيا، يحقق مسافة معقولة بين الذات والموضوع، التي تسمح برؤية الأمور، رؤية علمية يقل فيها تأثير العواطف والرغبات المتقلبة. وهو لا يتعاطى للمادة التاريخية بقصد استنساخها، ونقلها نقلا أمينا، وإنما يعطي لنفسه قدرا من الحرية، التي تخول له صلاحية التركيز على القضايا الحساسة. وهي غالبا عند ونوس النقط السوداء في تاريخنا، من حيث يتهيأ لك أنك تعيش جزءا من الماضي فعلا، في الوقت الذي يخطط فيه المبدع للمسرح لنزع السلبيات عن الواقع، وتشريح الأخطاء في حياتنا السياسية المعاصرة. وبهذه القراءة للتاريخ والبعيدة عن أي تفسير أخلاقي له، استطاع ونوس من خلال إبداعاته المسرحية أن يقدم إسهامه في مشروع بناء وعي تاريخاني. وهو يؤكد هذه الحقيقة بقوله «كان مهما بالنسبة لي دائما . وفقت أم لم أوفق، لكن هذا ما كنت أريده، . أن أبني وعيا، لا أن أعطي وعيا جاهزا . وبناء الوعي يمكن أن يتم عبر عرض ما هو سلبي، أي

أن تعلم عبر السلب. تأخذ عيبا من العيوب وتضخمه وتظهر عقابيله وآثاره، وتكون بذلك قد قدمت أمثولة أودرسا تطبيقيا لهذه الحالة»(٨٦)، ويضيف في موضع آخر، أن مسألة إعطاء وعي جاهز، كانت بالنسبة لي دائما مسألة سلبية، فنحن أجيال ولدنا وترعرعنا وبلغنا حدود الشيخوخة، ونحن نعطي وعيا جاهزا، قوامه مجموعة شعارات سحرية، وكلمات وتعاليم شبه دينية، وهذا شيء طبيعي في القمع المنظم، سواء كان هذا القمع في نظام رجعي، أو نظام يدعي التقدمية (...) إذن في آخر المطاف يجب أن يكون شيء آخر يجب أن نتعلم كيف نبني وعينا الخاص، لا كيف أن نبدل وعيا بوعي، ولا كيف نصنع وعيا جاهزا في أذهان الناس ... «(٨٧). ويرى ونوس أن تقديم إمكانية لتفتيح الوعي، وما يمكن أن يترتب عنها على الصعد السياسية والاجتماعية والثقافية هي بشكل أو بآخر مساهمة جادة لمواجهة الوعي العربي المنقسم على ذاته، الوعي الذي يقود إلى الهزيمة والاستسلام. وانسجاما مع مبدئه الرافض لتقديم أي شكل من أشكال الوعي الجاهز المؤسس على آلية الشعارات الحماسية، والخطابات الوعظية، والتي تعزف على أوتار العاطفة والانفعال أكثر من أنها تستفز قابليات العقل للتفكير والتأمل والمساءلة والنقد ... لم يضمن سعد الله ونوس مسرحياته، وخاصة الأخيرة منها، أفكارا جاهزة معلبة وقابلة للاستهلاك، ولم يغلب ما هو سياسي إيديولوجي على ما هو تقني جمالي، وإنما حاول تحقيق نوع من التوازن بين الشرطية المضمونة والفكرية، وبين الشرطية الجمالية، باعتماد تقنيات كتابية تارة تستجيب لشرائط التأليف المسرحي، وتارة أخرى تثور عليها، لإحراز صفتي المغايرة والتفرد رؤية وإبداعا. وهكذا استعار ونوس بعض تقنيات الكتابة الروائية، ثائرا بذلك على الأطر المرجعية التي تقنن الكتابة المسرحية، وتضبطها نزوعا منه لخلق نمطية متميزة في التأليف المسرحي، بجعل المسرح إمكانية لتفتيح الوعي وبنائه بدلا من أن يكون مركزا لتلقين أفكار جاهزة. ولإدراك هذه الغاية نراه يكثف في الاستعمالات الحوارية، التي تتخلل تضاعيف النصوص، ليقيد لشخوص مسرحياته وللملتقي/ المتفرج في آن معا هوامش ديموقراطية كي تعبر عن مواقفها، وخلجات نفسها وردود فعلها، من منطلق إيمانه بأن المسرح أقدر وسيلة لترسيخ الممارسة الديموقراطية بين فعاليات المجتمع، في أفق بناء صرح مجتمع مدني تتاح فيه لشرائحه المجتمعية إمكانات المساهمة في صنع القرار السياسي، وبالتالي تقرير المصير التاريخي.

٧-مستلزمات تفعيل مسرح التسييس

يؤكد سعد الله ونوس أن مسرح التسييس، كإمكانية من إمكانيات التغيير، لا يقوى على إنجاز مهماته ومسؤولياته التاريخية المنوطة به، إلا بتوفير جملة من الشروط التي تهيء المناخ الصحي والمناسب لتأكيد فعالياته. ويأتي على رأس هذه الشروط، تشكيل حركة مسرحية، تكون كخلاصة للتفاعل المستمر والدائم بين المسرح وجمهوره، تأسيسا على أن

المسرح حدث اجتماعي لا قيمة له، إذا لم يتم أمام متفرجين أو بينهم. إنها تتعلم من جمهورها. الحركة المسرحية. وتعلمه، تأخذ وتعطي في حركة جدلية تغني محتواها، وتوسع آفاقها يوميا، وفي إطار هذه العلاقة التفاعلية الجدلية، ينبغي على المسرح أن يحدد جمهوره. و» تحديد الجمهور ليس لفظة للإستهلاك. ولا شعارا للتظاهر والنفاق الفكري و السياسي، بل هو عمل وسلوك، من خلالهما يمكن أن نعرف حقا نوعية الجمهور الذي يتجه إليه العاملون في الحقل المسرحي. وعندما يختار رجل المسرح متفرجيه، يختار معهم مشاكلهم ومطامحهم، وعندئذ لا مفر من أن يتبنى رأيا في هذه المشاكل والمطامح، وأن يبحث من ثم على وسيلته الخاصة للتعبير عن هذا الرأي»(٨٨).والموقف من الجمهور هو الذي يحدد ملامح التصور الفكري و الاجتماعي الذي يتحرك في فلكه رجل المسرح، كما ينبغي أن تتكاثف جهود الحساسيات المسرحية وتنصهر في إطار عمل جماعي فعال، كنمط من أنماط الخلق الجديد. تتلاحم فيه خصوبة الجماعة والحوار المستمر والبحث الدؤوب، وليس فقط للمة لجهود فردية تشتيتية. إن «فحركة المسرحية، كالتي نتخيلها تبدأ من الجمهور لا يمكن أن يتعهدها، ويقوم بها فعلا إلا مجموعة من هذا النوع (...) مجموعة مليئة بالإمكانات، لا بالأفكار الجاهزة، وأشكال العمل الثابتة، ومن خلال الممارسة اليومية والجهد الخلاق والحوار الدائم ستفجر إمكاناته، وإمكانات المحيط الذي تعمل فيه، ستخلق مسرحا يضج بالحياة والنمو والعافية يوما بعد يوم فلا يتجمد في قوالب أو يموت في إطارات ساكنة، ولأن الهدف واضح فإن المسرح سيهز متفرجيه، وسيقلق سكينتهم، وينبه وعيهم كما لو أنه مشحون بالكهرباء»(٨٩).

ويفترض بالضرورة في هذه المجموعة المسرحية أن يكون لدى أفرادها الوعي اللازم بخطورة الدور السياسي، والمهمة التاريخية التي سيضطلعون بها، وما يتربص به من محاذير قد تزيغ بهم عن المسار الطليعي والإنساني والجماهيري الذي رسموه لمسرحهم. كما يفترض فيها القدرة عل الاختيار الأصوب للوسائل الفنية الكفيلة، بتحقيق التفاعل الإيجابي بشكل دائم ومستمر مع الجمهور. وحركة المسرح بهذه المواصفات الآنفة الذكر، حسب تقدير سعد الله ونوس، هي وحدها القادرة على إخراج المسرح العربي من واقع التيه والتخبط اللذان يشلان حركته، ويستنزفان طاقاته ناهيك عن الدخول به في دورة من التغيير والتجديد لتحطيم بنيته الهشة، وإعادة بنيتها من الداخل. وينضاف إلى هذه الشروط السابقة، شرط لا يقل أهمية عن سابقيه، ومفاده أنه مطلوب من المتفرج باعتباره النصف الأساس لأي عرض مسرحي والمسؤول عنه، أن يغير جلسته المدرسية ووضعيته الساكنة، ويمارس حقوقه كاملة، ويرفض استغلاله وخديعته وتضليله، بإخضاع كل ما يعرض عليه للمسائلة والنقد والمراجعة، حتى يساهم بجهد ذاتي في بناء وعيه بدلا من أن يستهلك وعيا جاهزا. «وعلى أساس هذا التصور

جاءت أعمال ونوس المسرحية لتطرح القضايا العربية الأكثر راهنية وأهمية ولتجترح الأساليب الفنية الأكثر ملاءمة وإثارة، فتقدمت بذلك وجها من أبرز وجوه الحداثة الأدبية والفنية التي كانت جدة الموضوعات والتجديد في معالجتها الفنية إحدى سماتها الأكثر جوهرية»(٩٠).

فإلى أي حد يتمظهر المسار الإبداعي عند سعد الله ونوس ؟.

الهوامش

١-د.فيصل دراج- سعد الله ونوس وقراءة التاريخ- مسرح سعد الله ونوس، شهادة مقلقة حول وعي الذات بالواقع، سعد الله ونوس الإنسان/ المثقف/ المبدع، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع. ط١، ٢٠٠٠، ص. ١٣٩.

٢-خالد عبد اللطيف رمضان-مسرح سعد الله ونوس،(دراسة فنية) - الكويت ١٩٨٤،ص. ٣٣-٣٤.

٣-جان الكسان-مسرح سعد الله ونوس.. استثناء أم ظاهرة -مجلة الكويت،ع ٦٦ فبراير١٩٨٨ ص.٦٨.

٤-سعد الله ونوس -بيانات لمسرح عربي جديد -دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٨٨. ص. ٢٥٨.

٥-حوار مع سعد الله ونوس : - أجرى الحوار نبيل حفار - مجلة الطريق، هدد٢، أبريل/ماي/ ١٩٩٧، ص. ١٠٥.

٦-جان الكسان- التشخيص والمنصة -منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٩ ص. ١١٧.

٧-اسماعيل فهد اسماعيل -الكلمة، الفعل في مسرح سعد الله ونوس- دار الآداب بيروت ١٩٨١ ص. ٩٣.

٨-جان الكسان - التشخيص والمنصة - منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٩، ص.١١٧.

٩-د. عبد الرحمان بن زيدان -مسرح سعد الله ونوس،شهادات مقلقة حول وعي الذات بالواقع- سعد ونوس، الإنسان/ المثقف/المبدع/مرجع سابق، ص. ١٢٨.

١٠-د.حورية محمد حمو -تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في « سورية ومصر» . منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩، ص. ١٤٥.

١١-سعد الله ونوس - بيانات لمسرح عربي جديد - مرجع سابق، ص.١٠٩.

١٢-رفيق الصبان، نقلا عن عبد الله أبو هيف - التأسيس - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ص.٥١.

١٣-سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد. مرجع سابق ص.١٠٨ - ١٠٩.

١٤-د. أحمد سخسوخ - أغنيات الرحيل الونوسية، دراسة في مسرح سعد اله ونوس -الدار المصرية اللبنانية ط ١، ١٩٩٨ ص. ٥٤ . ٥٥.

١٥-د.فيصل دراج - سعد الله ونوس وقراءة التاريخ- مرجع سابق ص. ١٣٥.

١٦-عصمت رياض.. بقعة ضوء، دراسات تطبيقية في المسرح العربي منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٥، ص.٦٣.

١٧-سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد مرجع سابق، ص. ٤٢.

١٨-المرجع نفسه ، ص. ٧.

١٩-طلعت الشايب - في البدء كان الجمهور، هكذا تكلم «ونوس»..وهكذا فعل

١ -مجلة أدب ونقد،ع ١٤٣ يوليوز ١٩٩٧ ص. ١٧.

٢٠-د.فاضل سوداني - تسييس المسرح.. « سعد الله ونوس» وديناميكية التراث في المسرح العربي « . الرافد، دائرة الثقافة والإعلام -الشارقة عدد ٤٧ يوليوز ٢٠٠١ ص. ٧٠.

٢١-خالد عبد اللطيف رمضان -مسرح سعد الله ونوس (دراسة فنية) -مرجع سابق ص.١٠٩-١١٠.

٢٢-د.علي الراعي -المسرح في الوطن العربي- ع ٦٥، ١٩٨٠، عالم المعرفة الكويت، ص. ١٩٥.

٢٣-جان الكسان -التشخيص والمنصة، دراسات في المسرح العربي المعاصر -مرجع سابق، ص.١١٩.

٢٤-علي عقلة عرسان-سياسة في المسرح - منشورات اتحاد الكتاب، دمشق ١٩٧٨، ص.٢١.

٢٥-د.سامي سويدان - جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح - دار الآداب، بيروت ط١، ١٩٩٥، ص.١٢٢.

٢٦-أمير اسكندر -دراسات في الواقعية الأوروبية- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١ ١٩٧٢، ص.٣٢.

٢٧-سامية أحمد أسعد . المسرح الفرنسي المعاصر . الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة،١٩٧٢. ص.٢٩.

٢٨-د. حورية محمد حمو - تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق «في سورية ومصر» - مرجع سابق، ص.١٤٣.

٢٩-سعد الله ونوس - بيانات لمسرح عربي جديد - مرجع سابق، ص.١٠.

٣٠-د. حورية محمد حمو - تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، « في سورية ومصر» - مرجع سابق، ص.١٤٣.

٣١-سعد الله ونوس - بيانات لمسرح عربي جديد - مرجع سابق، ص.٣٩.

٣٢-د. حورية محمد حمو - تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، « في سورية ومصر» - مرجع سابق، ص.١٤٩.

٣٣-سعد الله ونوس - بيانات لمسرح عربي جديد - مرجع سابق، ص. ٢٥-٢٦.

٣٤-سليمان الحكيم في حوار أجراه: مع سعد الله ونوس. مجلة أدب ونقد، ع.١٤٣، يوليوز١٩٩٧، ص.٩٩.

٣٥-ملف حول سعد الله ونوس. سعد الله ونوس : نحن محكومون بالأمل . مرجع سابق، ص.٩.

٣٦-سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد . مرجع سابق، ص. ١١٣.

٣٧-سيد بحراوي - ملامح المسرح العربي في تصور ونوس النظري - مرجع سابق، ص.٦٣.

٣٨-أحمد سخسوخ . مشروع ونوس الثقافي والوطني . مجلة فصول - أفق الشعر- المجلد.١٦، ع.١ ١٩٩٧، ص.٢٣٧.

٣٩-د. فيصل دراج - السياسة والثقافة، حوار في العلاقات . مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٣، ص.٢٨٧.

٤٠-أحمد سخسوخ . مشروع ونوس الثقافي والوطني . مرجع سابق، ص. ٢٣٩.

٤١-د. خليل الموسى - المسرحية في الأدب العربي الحديث - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧ ص.١٢٣.

٤٢-أحمد سخسوخ . مشروع ونوس الثقافي والوطني . مرجع سابق، ص. ٢٣٧.

٤٣-د.عبد الرحمان بن زيدان- مسرح سعد الله ونوس، شهادات مقلقة حول وعي الذات بالواقع- مرجع سابق، ص.١٢٨.

٤٤-المرجع نفسه، ص.١٣٠-١٣١.

٤٥-المرجع نفسه، ص. ١٢٩.

٤٦-أحمد جاسم الحسين - سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث / رؤية - دار الكنوز العربية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٩، ص.٤٣.

٤٧-د.ماري إلياس في حوار مع سعد الله ونوس - لأول مرة أشعر بالكتابة كحرية لأول مرة أشعر أن الكتابة متعة - مجلة الطريق، ع.١، يناير/ فبراير ١٩٩٦، ص. ١٠٢.

٤٨-أحمد جاسم الحسين - سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث / رؤية - مرجع سابق، ص.٣٧.

٤٩-سعد الله ونوس . بيانات لمسرح عربي جديد . مرجع سابق، ص.٣١.

٥٠-المرجع نفسه ، ص.٣٠.

51-André Veilliers – Théâtre et collectivité – flamaron ، Paris، 1953 ، P.42.

٥٢-سعد الله ونوس -بيانات لمسرح عربي جديد - مرجع سابق، ص.٩٦-٩٧.

٥٣-المرجع نفسه، ص.١١٨.

٥٤-فاروق عبد الوهاب . رؤى الواقع.. وهموم الثورة المحاصرة، دراسات في المسرح المعاصر . دار الآداب، بيروت، ط ١. ١٩٩٠ ص. ٢١٣.

٥٥-د. عمر الطالب - نحو مسرح عربي جديد - مجلة الأقلام، بغداد، ع٣-٤، مارس/أبريل، ١٩٨٧ ص.٤٧.

٥٦-أحمد زياد محبك - المسرحية التاريخية في المسرح العربي-دار الطلاس دمشق، ط.١، ١٩٨٩، ص.٢٣.

٥٧-د. ابراهيم السعافين - المسرحية العربية الحديثة والتراث - دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠، ص.١٩٥.

٥٨-أحمد سخسوخ . مشروع ونوس الثقافي والوطني . مرجع سابق، ص.٢٤٠.

٥٩-نبيل سليمان - سعد الله ونوس : الواقع والتاريخ في النظر والإبداع - مرجع سابق، ص.١٦.

٦٠-محمد الكغاط- بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات - مرجع سابق، ص.٢٨٣ . ٢٨٤.

٦١-نبيل حفار . في حوار أجراه مع سعد الله ونوس: . بيانات لمسرح عربي جديد - مرجع سابق، ص.١١٨.

٦٢-سعد الله ونوس . بيانات لمسرح عربي جديد . مرجع سابق، ص. ١٢١.

٦٣-جان الكسان - مسرح سعد الله ونوس.. استثناء أم ظاهرة - مرجع سابق، ص.٦٩.

٦٤-سعد الله ونوس . بيانات لمسرح عربي جديد . مرجع سابق، ص.٨٣.

٦٥-المرجع نفسه، ص. ٨٨.

٦٦-حسن عطية -الوعي التاريخي ومعادلة المثقف والسلطة في أعمال ونوس وآنية الوقائع - مرجع سابق، ص.٣٤٤.

٦٧-نبيل سليمان-سعد الله ونوس: الواقع و التاريخ في النظر و الإبداع- الجديد، دار الشروق للنشر و التوزيع،عمان، س.٤، ع١٦، شتاء ١٩٩٧، ص.١٣.

٦٨-فيصل دراج . سياسة الكتابة وكتابة السياسة . مجلة الكرمل، ع.٦، ربيع ١٩٩٢، ص.١٥.

٦٩-المرجع نفسه، ص. ١٥.

٧٠-المرجع نفسه، ص.٢٠.

٧١-علي عقلة عرسان. دراسات في الثقافة العربية. منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية طرابلس، ص.١١٠.

٧٢-د. أحمد العشري - المسرحية السياسية في الوطن العربي - إقرأ، ع٥٢، ١٩٨٠، ص١٦.

٧٣-حسن يوسفي. المسرح ومفارقاته. مطبعة سندي، مكناس، ط١، ١٩٩٦،ص.٦١.

٧٤-د. عبد الرحمان بن زيدان - مسرح سعد الله ونوس، شهادات مقلقة حول وعي الذات بالواقع- مرجع سابق، ص.١٣٠.

٧٥-خالد محيي الدين البرادعي. خصوصية المسرح العربي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٦، ص.٤٢.

٧٦-سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد - مرجع سابق، ص. ٩١.

٧٧-في حوار أجراه : مع سعد الله ونوس، د. ماري إلياس. ماذا يعني المسرح، الآن ؟. الطريق، ع ٣. مايو / يونيو، س ٥٦. ١٩٩٧، ص. ٢١.

٧٨-سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد. مرجع سابق، ص. ١٠٩.

٧٩-المرجع نفسه، ص. ١٠٨.

٨٠-المرجع نفسه، ص. ١٠٩.

٨١-المرجع نفسه، ص. ٤٠ -٤١.

٨٢-المرجع نفسه، ص.٤٠.

٨٣-د.حسن المنيعي - هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته - مرجع سابق، ص.٤٢.

٨٤-خالد محيي الدين البرادعي. خصوصية المسرح العربي - مرجع سابق، ص.٢١٥.

٨٥-فيصل دراج. المتفرج الذي لم تخذله البصيرة. مجلة الطريق، ع١٠، يناير/ فبراير، ١٩٩٦، ص.١٨٥.

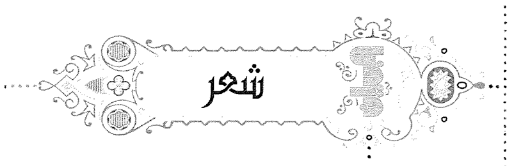
٨٦-سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد. مرجع سابق، ص. ١٢٦.

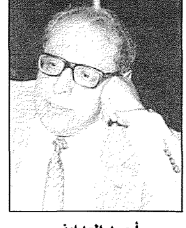
٨٧-المرجع نفسه، ص.١٢٧-١٢٨.

٨٨-المرجع نفسه، ص. ٢٣.

٨٩-المرجع نفسه، ص. ١٢٠ - ١٢١.

٩٠-د. سامي سويدان - جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح - دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص.١٢٣.




أحمد العداوني

بوح مثل النار

شعر: أحمد نزّال الرشيدي
(الكويت)

من وحي رائعة الشاعر أحمد العدواني (شطحات في الطريق) وإهداء لروحه العامرة بالإنسانية

هاتِ اسقِنيها لستَ منْ أنْصاري
إنْ لَمْ تكن للبوحِ مثلَ النارِ
هيَ فيْضُ مَنْ ؟! ألقلبُ دافقُ حبرِها
نَزْفاً ، وذاك العزفُ للأَشْعارِ
يا مَنْ إذا لَمَسَ اليراعَ تفتَّحتْ
كلماتُه ورْداً على الأسْفارِ
يا مَنْ إذا هَمَسَ البيانَ تعنْدَلتْ
نبراتُهُ دلا على الأوتارِ
يا مَنِ إذا نصَّ الجنانَ تقنَّصتْ
خطراتُهُ مُسْتَنْفرَ الأفكارِ
أعرفتَني أمْ طولُ عهدكَ مُنكري
إنَّ الفراق مظِنَّةُ الإنكارِ
إني بليغُ الصَّمتِ قد طوَّعتُهُ
فقصائدي أُنْشودةُ الإضمارِ

أنا عاشقٌ ،ألبوحُ طرْفُ لسانه
جذْبَ الحياءِ وقلبه المهْذارِ
أنا عاشقٌ ليلاهُ مَحْجرُ عينه
قَرُبَتْ ، ولمْ أرَ لمحةَ الإبصارِ
ورأيتُ أسرابَ الهموم تُطيفُ بي -
عجلى جموعُ جوالبِ الأكدار-
دافعتُها ، فرأيتُ بين جموعها
حتفي بطعنة فاتك الأشْفارِ
يا مَنْ تجلَّى العيدُ في نظَراته
جذْلانَ يرْسُمُ فرحةَ الأزهارِ
يا مَنْ تجلَّى السِّحرُ في همساته
نشوانَ يحْكي صادحَ الأنهارِ
عاتَبْتَني ، فأَبادَ عتْبُكَ في فمي
أُمَماً منَ الأعذارِ والأعْذارِ
إنّي أسيفُ القلب ؛ قدْ عاينتَهُ
هل أنتَ بالحُمَمِ الدَّفينة داري ؟!
عزَّ التماسُ العذْرِ لي ، وإخالُهُ
ينوي نوىً ويلي منَ الإقْصارِ
لا تُسْرِفَنْ ، بيني وبينَكَ ذمَّةٌ
ما أجدرَ العبراتِ بالتَّذكارِ!!
تالله ما باح المحبُّ ولا شكا
في صدره مَيْتٌ منَ الأسرارِ
بالله ما لكَ لا تجودُ بأحرف
في طيّها نفحٌ من الأعطارِ
وعَلقْتُهُ كالبدرِ أسفرَ باسماً
كالفجرِ، بلْ كصحائفِ الأبرارِ
أَكْرِمْ بها عربيّةً عربيةً
سُقِيَتْ لُبانَ الطّهر بالأسحارِ!!
آباؤُها شُمُّ الأنوفِ أماجدٌ
صيدٌ ملاذُ العزِّ للأحرارِ

نَسْلُ الأُلى هُرعوا غداةَ كريهةِ
كابنِ الشَّرى المُتَجَهِّمِ المِغوارِ
آياتُ مَجْدِهِمُ حديثُ مُعَنْعنِ
حنقَ البخيلِ ولطْمةَ الأغمارِ
قومٌ إذا نابَ الزّمانُ رأيتَهمْ
يَطْوون عند مواقدِ الأقمارِ
أمُّوا النجومَ وقد توهجَ ضوءُهم
فهمُ الشموسُ تلوحُ في الأطمار
سِيَّانِ مِنْهُ : عَسيرهُ ، ويَسيرُهُ
في جنَّتيْه ، ونعمَ عُقْبى الدَّارِ
قد ضاق مدحي عن مداك ولَمْ أصلْ
بابَ الكرام ، فلُذْتُ بالأستار
لله درُّ الطّاهرينَ صبابةً
عشقوا بقلبٍ طاهرِ الأوطار!!
مُتَعَفِّفٌ ، متكتمٌ ، متصبرٌ
أهواهُ تحتَ سواطعِ الأنوارِ
واحيْرةَ الصَّبِّ الذي عاتَبْتَهُ
سَبَقَتْ إليه مخالبُ الأقدار!!
أنا طائرٌ أعْياهُ خَفْقُ جناحه
بينَ القفارِ ولَفْحَةِ الإعصار
ما زلتُ أجْتازُ المسالكَ عَسْرَةً -
يُمْنَى السَّبيلِ كثيرةُ الأوعارِ-
لا لنْ أحيدَ عنِ السَّبيلِ وإن غدا
دربُ الغرورِ يسُحُّ بالأمطارِ
سَفَرَ النَّهارُ فكلُّ مَنْ نامَ الضُّحى
وأرادَ أنْ يرعى مع التُّجَّارِ،
هَتَكَ السِّتارَ عن الكرامة لاهثاً
خلْفَ العبيدِ مُضَيِّعي الأمصارِ
أَوْدى به كعْبُ النِّسا ، وأذَلَّهُ
حِرْصٌ يرومُ مَراشِفَ (السِّيجارِ)

قالتْ له الأشْبارُ : إنَّكَ سامقٌ

طَوْدٌ ، فصدَّقَ قوْلةَ الأشْبارِ

ويَبيتُ يَجْمَعُ مَكْرَهُ ، ويَظنُّهُ

كَسْباً ، وتعْساً حيلةَ المكَّارِ

مَنْ يَتْبَعِ الدِّينارَ يَسْمَعْ لحْنَها

فرنينُها منْ جَوْقَةِ الدِّينارِ

فإليكَ عنْ صَحْبِ اليَسارِ ، فإنَّما

صَحْبُ اليَسارِ طوالِعُ الإعْسارِ

ولقد رضيتُ بأنْ أكونَ مُغَيَّباً

حيثُ الخَنا ودناءةُ الأوكارِ

ولقد رضيتُ بأنْ يُقالَ : مُلَقَّنٌ

لا ضيْرَ منْ سُقْيا أبي الخَطَّارِ×

أُفٍّ لأقْلامٍ سَقَى أوْراقَها

حبْرُ التَّحَذْلُقِ بَيْنَ الآثارِ

أنَّى أسِرْ أجِدِ العُواءَ بمسْمعي

وعلى المدى روْضٌ منَ الأقذارِ

أوَّاهُ منْ عقلي وقلبي ، حَيْرَةٌ

وتَحَسُّرٌ حتَّامَ يا سُمَّاري ؟!

أهواجِسي ، أنْفاسُكُنَّ طويلَةٌ

وذَوائعي مَرْصودَةُ الأنظارِ

إنَّ المدادَ دعا الفؤادَ ، وطالما

خَشيَ الرَّشيدُ وشايَةَ الأحبارِ

دعْ ذا ، ومُدَّ يدَ الرَّجاءِ بأوْبَةٍ

فالغوثُ غوثُ الواحدِ الغفَّارِ

يا ربِّ أتْعبتِ الحياةُ رواحلي

فامنُنْ عليَّ بميتَةِ الأخْيارِ

•"أبو الخطار : جني ذكر بعض علماء الشعر أنه كان ملهم قيس بن الخطيم الشاعر الجاهلي ، وكنت قد درستُ شعره ، وفكرة تلقي الشعراء عن الجن شائعة ذائعة.



بعض من ترانيمي

شعر:عاطف محمد عبد المجيد
(مصر)

(١) لَوْ

لو كهْلاً أبْدأُ أيَّامي

ثمَّة أنمو

لأعودَ صغيراً

أهنالكِ موْتٌ يأتيني؟

* * *

(٢) استحالة

قدْ يُلْغي جرَّاحٌ

في لحْظةِ تجْميلِ

كلَّ تجاعيدي

هلْ يقْدرُمشْرطه

أنْ يسْتأْصِلَ

ما بالداخل؟

* * *

(٣)علامات

أُنْصبُ قلبي

بعلاماتٍ شتَّى

بالفتْحة ..بالياءِ

وحتَّى

لكنِّي

حين أُجرُّ بعشْقِ فتاتي

فبماذا أُرفعْ؟

* * *

(٤) ماذا..

ماذا

يتخيَّلُ فأْرٌ

القطُّ يَموءُ بجانبه؟!

* * *

(٥) خداع

بَعْدَ معاركَ شتَّى

كان قرارَ الذِّئْبِ

الهدنةَ والأعداءْ

لكنَّ الطَّرفَ الآخرَ

آثرَ

أنْ يُكْتبَ عَقْدُ الصُّلْحِ

على رُقْعَةِ ماءْ

* * *

(٦) يأس

النمْلةُ

لا تيْأسُ أبداً

حين تودُّ صُعودَ

جدارٍ ما

لكنّا

الإحباطُ يغطّينا

مُذْ أن تذهبَ

أولى الخطواتِ هباءْ

* * *

(٧) تسلل

بنْتٌ تكْتشفُ فضاءاتي

تتجوّلُ داخل دهليزي

ولدٌ آخرُ

ينْتهزُ غيابي

ثمَّة يتسلّلني

وأنا

مذْهولٌ بينهما

* * *

(٨) خطأ

الورْدةُ

مخْطئةٌ جداً

إذْ تكْتملُ على

عجلٍ

حتَّى نقْطفها

* * *

(٩) صراع

مشكلة كبرى

تحْدثُ يوْميَاً

بين البسْمةِ إذ تبغيني

وشؤوني الأخرى

* * *

(١٠) مقارنة

في إحدى الحصصِ الأولى

قال مُدرِّسُنا

قارنْ بين الشمعةِ

والشمسِ الساطعةِ صباحاً

لكنَّ رفيقي

الجالس بجواري

والأكثر منِّي شغباً

بثَّ سؤالاً آخرَ

في أذني

هل مسَّ الأستاذَ جنونْ؟



النار تحت وسادتي

شعر: أشرف محمد قاسم
(مصر)

الآن..
تُغريك المساءاتُ الحزينةُ
والرؤى أمست مراوغةً
وما في الحيِّ سُمَّارٌ
سوى وجع القصيدةِ
في بحار الأزمنَهْ
الآن..
يا ليلى تردَّى السيفُ
من كفَّيَ
- قنبلةً-
إلى صدري
وفي عيني أخاديدُ السنينِ المحزنَهْ
عفواً..
حصاني لم يعُدْ يهوى المعارك
كلها وهمٌ
تناثر في العقولِ
مواسمُ الإخصابِ
أعلنت انعدام ورودها
والضوءُ عانقه شحوبُ الأمكنَهْ
- ستموتُ يوماً واقفاً..

- بل كل يوم سوف يقضي نحْبه قلبي
ولكنْ
كي يظلَّ مجلَّلاً
ومكلَّلاً بالغار
سوف يظل يعبثُ
بين ساح الشيطنَهْ!
- ستموتُ يوماً كالفوارس واقفاً..
بل مثل جرذٍ يارفاقُ
مقوقعاً .. وسط المياه الآسنَهْ!
النارُ تحت وسادتي
وقصائدي جمرٌ تلهَّبَ
في زوايا المدخنَهْ
أين الطفولةُ؟
كتبةٌ..وتداخلُ الأحزان مُرٌّ
فوق كل الألسنَهْ
متهالكٌ قلبي.. غريبٌ .. تائهٌ
هل فيكمُ قلبٌ وفيٌّ
قد يعود به
يعانق موطنَهْ؟
عفواً
فإن النار بين جوانحي
وعلى يدي
تبقى الندوبُ المزمنَهْ
عفواً..
غنائي يا رفاقُ نياحةٌ
فالحزنُ ضعفُ كآبتي
والذكرياتُ تمور بين جوانحي
وقصائدي
هي خربَشاتٌ
من أصابع واهنَهْ!..!



هجائيات أخرى للحب



بقلم: جميلة سيد علي (*)

ألف، راء، سين حاء، لام، عين، واو باء. تدور الأحرف، تتقلب، تتشقلب وتتدحرج. تقفز إلى الأعلى قفزات مرحة مبهجة، ثم تستلقي على قفاها أو تقرفص على ركبها. تنطلق وتتناثر كما تتبعثر كرات التنس أو أطباق التدريب على الرماية عند قذفها من جهاز التخزين وإطلاقها في اتجاه الرماة ليصيبوها أو ليعيدوا إرسالها في اتجاه آخر. تتشكل تركيبات لفظية متنوعة حسب قوة انطلاق الحروف وحسب انجذابها السريع لبعضها. تتعدد الألفاظ المتراصة مع بعضها فتتكون مقاطع و عبارات متداخلة، متناغمة أحيانا و نشاز في أحيان أخرى و لكنها منجذبة لبعضها في جميع الأحيان. قد يكون الانجذاب عفويا أو عشوائيا ولكنه يجب أن يكون بقوة كافية لتكوين عبارات جديدة في الحب.

(*) عضو رابطة الأدباء الكويتية مقيمة في الولايات المتحدة الامريكية.

ضغطت أزرار الريموت كونترول بأصابعي، لأسافر بواسطة توجيهه بين قارات العالم بحثا عن جديد أحيا به بعد أن قيدتني الأعراف التاريخية طويلا في عصر التكنولوجيا البدائي إلى مشاهد مكررة حفظتها عن ظهر قلب في قناة واحدة ذات إرسال مشوش. قناة مكررة المضمون تدور ضمن جزيئات البث فيها جميع أحرف الهجاء دورات لا منتمية عاجزة عن النجاح في تشكيل جملة ودية واحدة بسبب افتقادها الأساسي لمغنطيس الحب. لا أدري كيف كنت أستمتع بقضاء الوقت متفرجا على حركات هلامية لمسوخ آدمية تنبعج و تنكمش أو تنتفخ و تنفجر. هالات و تداخلات لفظية تصاحب الحركات الجسدية، قد تسبقها أو تليها ولكنها حتما تفشل مهما امتد وقت الإرسال في برمجة أحرفها لتطلق كلمة حب واحدة أو أن تعيد تشكيل محتواها الغامض لتؤهلها لأن تنطق بلهفة صادقة من خلال شفتين دافئتين.

وسط لهيب العالم المتوقد ووسط فرقعة أبجدياته في بعض البقاع،و تصاعد أبخرة حرائق جمله الفعلية ذات الفاعل الظاهر أو المستتر في بقاع أخرى، آثرت أن أحيا في عالم آخر. عالم اصطنعته لنفسي ملاذا أرتحل إليه كلما اشتد قصف الرعود و زمجرة العواصف والرياح بحثا عن السكينة و الهدوء. قاعة فسيحة صفت في أركانها أرائك مريحة للجلوس أو الاسترخاء أتابع من فوقها ما يدور على الشاشة المتلفزة أمامي، أحاول الفرار ما استطعت من مشاهد العنف الدموي الذي يصنف قسرا في خانة السلوكيات الإنسانية. و المكر البشري المرصع بعبارات الإتيكيت الأشد فتكا من جميع أسلحة الدمار الشامل. أما مهرجان العبارات و الألفاظ المصاحبة للمشاهد المبثوثة فهو ما يستهويني حقا و كأني أقرأ أبجديات الصور وأفسر إيماءات الحروف.

في الحياة العامة من حولي أجدني أشغل من حيزها وجودا مميزا، كيان لافت قد لا يحده إطار ذو أبعاد هندسية و لكن أساسه الراسخ في خارطة الطريق العام للمتنفذين في سياق الهيمنة الكبرى يجعلني حجر زاوية للبعض و حجر عثرة للبعض الآخر. و لعل هذا ما يجعلني أتوق إلى الراحة في ملاذي هذا. فإذا كان صانع الدمى و العرائس يتوق لمشاهدتها و قد دبت فيها الحركة على المسارح الحية وإذا كان مصمم الملابس الفاخرة يسابق المتنافسين ليراها ضمن المجموعات المختارة على مستوى شاشات الكون الفسيح فإني أختلف مع هذا الرهط الكبير في هذا المضمار. فأنا أحرص دوما على الحياة ضمن عالمين مختلفين لا يربط بينهما مدار واحد. عالم المجد العالي الذي أصنعه سلما أو حربا ليتصدر جميع النشرات الناطقة بجميع لغات العالم و عالم الاسترخاء بعيدا عن أمجادي المفرقعة أقضيه في خلوة مسترخيا على أريكة الحب.

- كيف عرفت أني هنا؟
- استنشقت أريجك.
- منذ متى؟

- منذ ولدت و أدركت أني أملك حاسة الشم.
- و لماذا لم تتبعي هذا الأريج لتصلي إلّي؟
- لأنك محاط بسياج عالية يصعب تسلقها.
- كل السياج قابلة للتسلق.
- نعم، ولكن بعد محاولات عديدة.
- و هل حاولت؟
- أجل، و بعدد سنوات عمري كلها و قد نجحت و إلا لم أكن الآن بين يديك.

كان الشكلان الهلاميان أمامي على قناة (المسارات الكونية) يرددان بانسيابية تركيبات حرفية تضفي في مجملها تعريفا لشخصية الناطقين بالحوار أمامي. لم أعن كثيرا بضبط إحداثيات الصورة لتوضيحها فقد كان جليا أنهما رجل و امرأة. هذا بالضبط ما يهمني معرفته في أمسياتي الهوائية و هذا ما أتتبع أخباره دوما في عالمي الخفي. لكي أصل إلى نفوذي المتمكن في عالم النشرات الإخبارية اجتزت الدراسات و التجارب و حتى التدريبات الصعبة بل و تفوقت فيها. أما في عالم أبجديات الحب فآثرت أن أدور في فلكه وحيدا لتأكدي من أنه عالم الأسرار الغامض الذي يتعذر سبر أغواره أ و تسمية المنتصر و المهزوم ممن يحيا فيه. كما اخترت هذا الخفاء لأني لا أحب الإعلان على الملأ أن حياتي الدائرة تحت الشمس في فلك واحد تتشعب في الظل ضمن مدارين.

ضغطت زر الموجات مرة أخرى، كنت أبحث عن حب سعيد، شقي !! ربما ولكن بمعنى الشقاوة الطفولية المحببة وليس بمعنى الشقاء. أوه إني ملتزم جدا بأبجديات لغتي الثرية بمفرداتها

و التي تعطي احتياجات جميع الناطقين بها من الشرق إلى أقصى المغرب و من الجنوب إلى الشمال البعيد.

- ززز- ززز انبعث أزيز خافت في أذني، بحثت بحاستي السمع و البصر عن مصدره فلم أتبينه. انقطع الصوت بعد هنيهات فظننت أن مصدره شاشتي الفضائية فعاودت ترحالي بين المحطات الفلكية.

- لماذا لم تكتب لي منذ سنوات؟
- لأني لا أحسن الكتابة.
- و لكنك معلم للصغار.
- نعم، و لكنك شاعرة.
- لم أطلب منك شعرا. طلبت أن تذكرني بسطرين أو حتى جملتين.
- خشيت أن يخونني التعبير أو أن يقصر عن نقل أحاسيسي.
- و كيف ذلك؟

خشيت أن أقول كيف أنت؟ فتظنين أني لا أعرف أحوالك كما أعرف روحي التي بين جنبيّ.

خشيت أن أقول أين أنت ؟ فتظنين أن لك مكانا آخر غير قلبي الذي أسكنتك فيه و أغلقته عليك.

خفت أن أقول أحبك فتظنين أن الحب هو كل ما أعنيه.

مططت شفتي إلى الأمام بأقصى ما أستطيع، لم أهضم فكرة أن يكون الرجل متيما إلى هذا الحد. سمعت أنه قد يكون لجمال المرأة فعل السحر كما يقولون أو قوة تعادل ملايين الكيلو وات، تكفي لتقييد شمشون و شعره الخرافي دون حراك بسلك رفيع لا يتجاوز قطره سمك شعرة حريرية ملونة أو سوداء و لكني كنت أعتب عليه أنه سمح لهذه الشعرة بالالتفاف حوله منذ البداية.

دققت في الصورة جيدا، عبثت بإحداثياتها طولا و عرضا. وجدت جمالا وعذوبة كما وجدت استسلاما أملس يذوب كالشهد بين الشفتين. انتفضت فجأة و أنا أغير الإرسال سريعا بحثا عن مشاهد حب لا أشعر معها بفخ منصوب من عسل.

زززز... ززز انطلق الأزيز مرة ثانية. نظرت حولي بتمعن. تفحصت جهاز التلفزيون أمامي، شاشة البلازما توضح مدى حرصي على مواكبة أحدث التصميمات التكنولوجية في عالم الاتصال المرئي. اقتربت من الشاشة بعد أن نهضت بصعوبة من استلقائي المسترخي على الأريكة الوثيرة. انقطع الأزيز فجأة فتوقعت أن يكون مصدره خللا فنيا تم إصلاحه.

في المجال الأثيري المحيط بلوحة القدر و دوائرها السوداء و البيضاء التي تضيق و تتسع حسب مهارة الرامي في إطلاق سهام كيوبيد نحوها تتردد الذبذبات المخفية لتشكل مجالا محيرا للسهم المنطلق بين أصابع خبيرة لا تتوانى بغير وجود هذه الذبذبات عن ثقب أعين أقسى المردة. ما زال الليل في أوله و أنا لا أكف عن البحث عن حبي المنشود.

- أردت أن أعرف هل تحبني ؟ فوجدت الدليل حين رأيت الغيرة متجلية في أعين النساء......

و أردت أن أعرف مقدار ما تحبني فكان الجواب حسدا واضحا في أعين الرجال.......

أما حين أردت أن أعرف إلى متى ستبقى تحبني؟ فكان الرد السعيد ما وجدته حين نظرت في عينيك......

أدهشني الحوار قليلا، لم أتعود على تقبل فلسفة للحب. كنت أظنه علاقة خاصة بين طرفين فقط. لم يخطر في بالي أن أنظر إليه من منظور هذه السمراء الخريفية. الأغرب من هذا أني لم أتبين ظلا أو رسما لمن كانت توجه له حديثها الناعس الذي لولا استعانتي بزرار الصوت لما تبينت فحوى عباراته. تناثرت مفرداتها كما تتناثر فتات الزهور المجموعة في سلة بديعة تلقيها من بين الأصابع المحناة بالفرح عرائس القرن الماضي. كان الحياء يغلف الشاشة أمامي حتى كدت أصرخ من مكاني منبها أننا قد اجتزنا عتبة القرن الحادي و العشرين و أن محطات و مدارات فضائية و هوائية أخرى تلعب بالمفردات العشقية على هواها و هوى المشاهدين. تراقصها

و تغنيها، تعانقها و تقبلها. أما أن تغلفها بسيلوفان زهري يقفز على الوجنتين فيضرجهما بلون الدم القاني فقد كان طرازا عشقيا قديما بعض الشيء.

بالرغم من امتعاضي الظاهري لهجائيات الحب المتحركة أمامي لم أضغط على زرار التغيير. خروج الممثل المعني من خلف الستار شدني أكثر لمتابعة الحوار. استغربت حبا رومانسيا بين خريفين و متنقلا بين زمنيين. لم يكن يميز بطل الدراما المحبوكة سوى نضجه الرجولي

و حنانه الدافئ الذي أحسست من خلال النظر فقط إلى تطلعاته الوالهة المتيمة لعروس الحفل أن حرارة مخدعي الخاص ارتفعت كثيرا فوق أريكة الحب.

– أززز–ززي– أززز

تأكدت هذه المرة أن أزيزا خافت هو الذي ينطلق بين الفينة و الأخرى في خلوتي مقاطعا إبحاري في جزر و موانئ القلوب الظامئة لروافد الحب العذبة. دهشت لاختراق أزيز ما لحصني المكين الذي يحيطني بحجب كثيفة تتشكل أحرف الهجاء على حوافها في تباديل و توافيق لفظية ترمز بوضوح للمقر الخفي لإنسان الحياة المستقلة. تلك الحياة الطويلة الممتدة في حذر عاطفي

و تميز رجولي. لم أعان كثيرا خلالها من النأي بمشاعري عن تلك الشراك الحريرية المبهجة أو الفخاخ المستترة بالأغلفة المستمدة من الطبيعة الندية. لقد وطدت نفسي على الحذر الدائم من السماح للخافق بين جنبي بأن ينبض لأي مخلوق سواي و روضت أهوائي لتسعى في طلب المرام الأكثر تأثيرا في حياة الرجل،المجد و الشهرة.

ما الدافع إلى أن يمتشق الفارس سيفه فيقتلع أشجار المستحيل بجذوعها الضخمة وأغصانها الكثيفة الملتفة حتى يصل إلى ساحة النصر المشمسة الفسيحة؟ هل يفعل ذلك ليقذف كل الجهد و العذاب تحت قدمي امرأة ؟ لم تفلح السنوات الطويلة من عمري الممتد و لا الانتصارات المتلاحقة في ميادين البطولة في تغيير مبادئي ذات الهجائية المحددة بقالب الأنا المتميزة مهما كانت بساطة النصر الذي سأتخلى عنه و مهما كانت قيمة الأنثى التي سيشملها التكريم.

قذفت الريموت كنترول بقوة على الطاولة الصغيرة أمامي بعد أن أغلقت التلفاز، تدحرج بسرعة إلى حافة الطاولة قبل أن يستقر على السجادة الفاخرة لمقري الهادئ. ما أن لامسته أصابعي أثناء انحنائي لالتقاطه حتى انبعث الأزيز عاليا أكثر هذه المرة. وقعت عيني على تلفوني النقال. كان مستلقيا على الأرض بجانب الريموت دون أن أنتبه لتسقوطه فقد برمجته على الوضع الهزاز كعادتي في كل ليلة. استمر الأزيز و أنا أحملق في شاشتة الصغيرة أمامي. كنت كمن ينظر إلى شفرة سرية تتابعت عناصرها أمامي دون أن تتوفر لدي الرموز اللازمة لفكها. توجهت بعيني و كافة حواسي إلى البحلقة في الجهاز المعدني ذي الشاشة المتناهية الصغر و الأزرار المتعددة الاستخدام. عجبت لكونها أرقاما حسابية عكست داخل عقلي المندهش رموزا لغوية مبهمة.

ما معنى أن يتجرأ شخص ذو رقم غير مدرج على ذاكرة جهازي التلفوني في هذا الوقت المتأخر على اختراق خلوتي؟ لم تجسر يوما حتى طيور حديقتي البرية المترامية الأطراف على تجاوز خطوطها الحمراء فمن يجرؤ إذا على هذا الاختراق؟ حاولت استدعاء أبجديات مفرداتي اللغوية التي سبحت في ذاكرتي في جميع الاتجاهات للاستعانة بها فتخبطت ببعضها ولم أجن من استدعائها سوى المزيد من الحيرة.

مع تواصل الأزيز الملح و بريق الرمز المرقم المستمر قررت أن أواجه هذا المتسلل إما الانتحاري أو الفوضوي لجرأته في اقتحام عرين الأسد. أرسلت أصابعي المترددة للضغط على الزر الأخضر الصغير الذي يسمح بانسياب الصوت من خلال فتح بوابة العبور لشلال الأحرف ذات النقط و التشكيلات المساعدة على فك طلاسمها. ما أن استقر إصبعي فوق زر التحدث حتى اختفى الأزيز تماما. أصبح الجهاز ساكنا كجثة لفظت أنفاسها بعد انتفاضات قصيرة.

استلقيت على أريكتي الوثيرة أحمل في كفي جهازي الصامت و أنا أبحلق فيه كما لو كنت أنظر إليه للمرة الأولى. لم تكن نهاية متوقعة أبدا لسهرتي الهادئة المنسابة بين ألوان الرومانسية الخفية بعطرها الجذاب المغري. انتابني غضب مفاجئ، ارتفع منسوب الدماء في رأسي إلى قمة شعري الرمادي القصير. أحسست بحرارة أخرى تلفح وجهي رغم قيام ثرموستات التبريد بعملها على أكمل وجه في مقري الوثير. وددت أن أهشم هذا الجهاز الجسور بين يدي فأحوله إلى فتات عقابا له لإفساحه المجال لهذا المتسلل لاختراق عريني دون إذني.

بحلقت في الشاشة المطفأة للمرة الأخيرة، عجبت لمرأى كرنفالا زاهيا من الحروف تتراقص فوقها. انبعث النور منها مرة أخرى خافتا هادئا يقود نظري لمتابعة الحركات الرشيقة و اللفتات الحانية، الانثناءات الوالهة و التهافت المتردد الحيي. خلت أني أرى رسوما تشكيلية تزخرفها همزات و لمزات إنسانية. بدأت بقراءة الرسالة التي اكتملت معالمها على سطح الشاشة التلفونية الصغيرة و تجلت جميع مقاصدها. كانت التشكيلة الأخيرة للوحة مزخرفة بأبجديات الحب المتفرد الذي اقتحم خلوتي دون أن أحرك الريموت للبحث عنه.

«لماذا أعود طفلة كلما ارتحلت في عينيك؟ لماذا أخبئ فيهما فراشتي و زهرتي، ابتسامتي ولهفتي

و أختبئ معهم جميعا آمنة وديعة حيث لا فزع في مقلتيك. لماذا تتبعثر كراساتي و ضفائري تتطاير عباراتي وحيرتي كلما جلت في عينك؟ هيام أم سلام أم دنياي السعيدة بين مقلتيك؟

آه ما أجملني فيهما، حورية، قمرية بين يديك. أركض كلما رفرف طائر الهوى في خافقي بحثا عن ملاذي الدائم في حضن ساعديك. أرنو و أسهو و أغفو ولا أصحو. مسافرة إلى الأبد بلا مطار أو متاع سوى ابتسامات حانية أحلم بها فوق شفتيك. أسرتني و ملكتني و ضممتني و لثمتني كل العمر، فقط بناظريك.



الموعد

بقلم: هينريش بول *
(ألمانيا)
ترجمة: حسين عيد

ذهبت إلى رصيف الميناء مبكراً، لمقابلتها. كان المطر ينهمر منذ أيام. لانت أرض المنتزه، وتعفنت أوراق أشجار في برك المطر. وعلى الرغم من أنّ الزمن كان منتصف شهر أغسطس، فقد كانت رائحة الخريف حاضرة في الأشجار. وأخليت شرفات المقهى، وتكدّست الكراسي البيضاء والموائد، وغطيت بعجلة بأقمشة القنب. غادر كل الضيوف تقريبا، ولم يعد هناك أي شخص على مرمى البصر. طفا ضباب سميك رطب فوق سطح الماء، حاجبا جدائل المطر تقريبا. كان الشخص الوحيد الآخر على المدى، بعيداً، هو مستخدم شركة شحن، اختفت قلنسوته وراء النافذة الصغيرة لكشك التذاكر الدقيق.

وقف النوادل يرتعشون في زوايا قاعات الفندق، منتظرين الزبائن القلائل الباحثين عن قهوة أو شاي ما بعد الظهيرة.

جلست بجانبها في السينما قبل أسبوع، بعد أن وصلت مبكراً، مبكراً جداً إلى حد بعيد، وبينما تجاوزت الدليل المتثائب بحثاً عن مقعد خالٍ في قاعة السينما المضاءة جيدا، كان أول شيء رأيته هو وهج آلة العرض، بضوئها الوامض وهو يصبّ خيوطا سوداء على المستطيل اللامع للشاشة، متحرّكا بلطف، متجوّلا في الفراغ. وتماما في مقدمة القاعة الخالية، قرب الشاشة، شاهدتها، برقبتها الرقيقة فقط، ومعطف المطر الأخضر، ورغم أن تذكرتي كانت لواحد من المقاعد الأفضل، إلاّ أنني تقدمت للأمام، وجلست إلى جوارها.

شعرت برطوبة ترتفع ببطء، لافاً نفسه حولي بهدوء، لكنني لم أهتم. ثبتُّ نظرتي على الإنحناء في نهر الراين، الذي قد يظهر منه زورقها في أية لحظة. كانت السبّورة، التي كتب عليها موعد الوصول بالطباشير، قد حملت فقط عدّة خطوط

بيضاء ورمادية، وكان الماء يقطّر أسرع وأسرع مثل حنفية راشحة من لسان الجرس، المستخدم في الإعلان عن مواعيد الوصول والمغادرة.

ظهر مركب أسود كبير في النهاية البعيدة للمنحنى، منسحباً بضجر، وبطء مزعج، ضد التيار. نظرت إلى ساعتي، كانت الخامسة إلاّ بضع دقائق. إذا عزم زورقها، على أن يغادر ثانية في الموعد المحدد، بعد عشر دقائق من الآن، فلابد أن يدور الآن في أيّة لحظة حول الانحناء. كان الرجل وراء نافذة الكشك الصغيرة يتمتع بتدخين سيجارة، وحجب الدخّان وجهه تقريبا. أصبح معطفي قاتم اللون حقا بفعل المطر.

لم يظهر الزورق حتى الآن عند المنحني، جارا جزأه الخلفي مثل حيوان زاحف جريح يسحب ذيله. عندئذ فقط فتح الرفيق الكشك، وناداني صوته العميق:

- **يا له من أمر مضجر، ألست الدكتور؟**

تعرّفت عليه الآن. تدير زوجته مخزن تبغ في مكان ما وراء رصيف الميناء، وكنت قد اشتريت من هناك تبغا، وأجريت دردشة طويلة معه حول مضار وفوائد الأصناف المختلفة.

قال، ناظرا إلى قبعتي:

- **لقد تعرّفت عليك الآن، تفضل بالداخل.**

انحشر في الجانب المقابل للكشك مواجها المنتزه، وأومأ بأنه يرحّب بدخولي إلى الجانب الآخر. وقفنا مثل حارسين في كشك.

استطرد:

- **طقس سيّء. سيّء تماما. لقد تمّ تدمير الموسم.**

- **نعم.**

قلت، وحدقت ثانية إلى منحني النهر، ثم صحت:

- **ها هو هناك!**

بينما اندفع زورق أبيض أخفّ وأسرع، إلى جانب، عابرا المركب الأسود.

- **هل تنتظر شخصا ما؟ زوجتك؟**

- **نعم.**

قلت، وأسفت على الفور لانضمامي إليه. كان الوقوف تحت المطر سيكون أكثر مسرّة، وأنا أعرف أنه خلال ربع ساعة سأكون جالسا معها إلى مائدة، نتناول شايا ساخنا. كان الرجل شديد القرب مني، لدرجة أن عينيه الفضوليتين مسّتا جبهتي تقريبا.

أبقيت عينيّ ملتصقة بمقدم الزورق الأبيض، الذي كان يمرّ الآن تحت الجسر، وهو مازال وسط المجري. كان من الصعوبة رؤية الضفتين، المحجوبتين ببخار المطر، والجبال الطيفية الكئيبة العالية الطافية فوق ضباب رقيق.

- **آه، حبّ..**

قال الرجل العجوز، دافعا قلنسوته على رأسه إلى الوراء. حدّقت في الزورق،

متتبعا كلّ حركة، كما لو كنت أنا نفسي في النهر، شابكاً يديّ بإحكام، بينما أتذكر كيف أنّ يدا امتدت ببساطة إليّ في الظلام، بعد أن بدأ الفيلم. تناولتها، أمسكت بها، يد الغريبة التي تراجعت في بادئ الأمر، ثم استسلمت، يد صغيرة دافئة بخجل. أحيانا، عندما كان يسقط فوقنا ضوء الوميض الشاحب، قد ينظر أحدنا لوهلة إلى الآخر: رأيت وجها دقيقا، بعينين شاحبتين جادتين، بدتا كما لو أنهما كانتا تسألان شيئا، ولاحقا عندما انتهي الفيلم حاولت أن تفرّ، أن تضيّع نفسها وسط الزحام، لكنني اكتشفت معطف المطر الأخضر ثانية عند محطة الترام.

كان الزورق يشقّ طريقه الآن من منتصف النهر نحو الضفة، وفقط عندما انصرف رجل الكشك، مهرولا باتجاه الممر الممهد، أدركت كم كان الزورق قريبا. كان صوت المحرّك مسموعا بوضوح، وظهر الناس في معاطف المطر واقفين بجانب باب الخروج الأمامي. كان الجرس يرنّ فعلا، ترنّ نغماته وسط سحب ممطرة، مثل إشارات في بحر. خطوت إلى الخارج، وعندئذ، في تلك اللحظة فقط، أدركت أنني لم أشعر بأيّة لمسة مبهجة، بل قلق فقط، استياء، وإحساس واخز بخطر، يغري سائق بالمخاطرة على منحنيات حادة.

رميت سيجارتي في بركة مطر، وانحدرت أدبّ على الممر. أسقط العجوز، وهو واقف في العمق، منصّة بين الزورق والدعائم. قذف حبل عبر جانب الزورق، لفّه العجوز حول جسم الدعامة. ثم سحب النوتي الدرج المتحرك عبره. حملقت بانشداه إلى المدخل. لم يكن ممكنا حتى لوشاحها الأخضر أن يحررني كلية من غشيتي...

قال العجوز، الذي راح يفرغ ويكدّس الآن صناديق قناني شراب فارغة:

- **يوم طيب، سيدة الطبيب.**

أخذت ذراعها دون أن أنظر إليها، وسحبتها معي، قائلا بصوت أجش:

- **شكرا لك.**

تنهّدت بعمق، ولم تقل شيئا.

عصرت ذراعها بصمت. دقّ الجرس ثانية من ورائنا، وارتفع صوت المحرّك، ثم انحسر، بينما مشينا عبر برك المنتزه، ودخلنا إلى الفندق.

كان البهو فارغا تقريبا. خلعت وشاحها، ورأيت للمرة الأولى أنها كانت تحمل حقيبة صغيرة.

- **آسف.**

قلت بهدوء، وأخذت الحقيبة، معلقا وشاحها، ومحررا نفسي من معطفي وقبعتي الدبقتين. كانت أرملة تاجر الفن العجوز، التي فرضت صحبتها عليّ ذلك الصباح، لتمتعني بحكايات متهكّمة، جالسة في البهو تتناول براندي. نظرت إلينا لوهلة، ثم عادت إلى معجناتها. كان الشخص الحاضر الآخر سيّدا عجوزا أحاط بكشك الصحف بحلول الظهر.

سألت:

- **ماذا تحبّين أن تشربي؟**



- شاياً، أو أيّ شيء ساخن.

ورغم أنها لم تستدر، فقد تعرضت فقط لنثار من عطرها الرقيق، مختلطا بضباب رقيق، طيّب، ناتج من المطر. جلست مواجها لها، ودعوت النادل، الذي كان يتسكع في الزاوية، وهو يراقبنا.

أخبرته بطلبنا.

دخّنا في صمت. كنّا نتبادل من وقت لآخر نظرات خاطفة، لكن ما أن تتلاقي أعيننا، حتى تشيح بعيدا. وسط السكون، سمعنا فقط دمدمة المطر الرقيقة، خشخشة واهنة من مائدة أرملة تاجر الفن، التي كرّست نفسها بإخلاص تام لتورتتها، ومحادثة منخفضة بين ساقية ونادلين، احتجبت بشكل كبير في السجاد والستائر السميكة.

شعرت أن فكّي يختلج بشكل عصبي، وكانت انفراجة حين وصل النادل، حتى أن رائحة الشاي ساعدت. تماست يدانا فوق السكرية. أمسكت يدها بحزم وعصرتها، لكنها سحبتها بعيدا، وقد شحب وجهها، وهي تحملق مصدومة إلى يدي. تابعت نظرتها المروّعة، ويدي ذاتها بأصابعها المكتنزة الوتدية، التي بدت لي غريبة، غريبة وخارقة، كما لو أنني لم أرها من قبل أبدا. كنت قد نسيت أن أنزع خاتم الزواج.

قلت بهدوء:

- لأجل السماء، ألست سعيدة بأن تكوني هنا؟

- لا.

أجابت، وهي تهزّ رأسها بحزم.

قلّبت الشاي. تساءلت:

- هل أنت؟

لم أقل شيئا.

كان جلدها أبيض، مشرقا، شديد الفتور، وتوهّج شعرها الأسود بفعل الرطوبة:

- هل كانت رحلتك طيبة؟

- نعم.

أجابت بهدوء، ثم استطردت:

- كانت رحلة طيّبة.. سارة فعلا. في مياه مضبّبة مثل تلك، رائحتها طيّبة تماما. كان الشيء الوحيد السيّئ هو ضرورة التوقف هنا. كم أحببت أن أستمر، فوق الراين في ذلك المطر إلي .. نعم، إلي «بازل». ذلك هو كل ما همّني.

ثم قالت فجأة:

- دعني أذهب.

نظرت إليها. كانت شاحبة، وشفتاها ترتعشان. قلت بهدوء:

- إنّ ذلك لجنون.

ثم استطردت:

- إذن، لماذا جئت؟

- دعني أذهب.

- ربما جئت فقط، كي تدفعيني إلى الجنون.

ثم صحت بصوت مرتفع:

- أيها النادل.

- دعني أذهب.

جاء النادل متمشّيا من البهو. تساءل:

- نعم؟

- خذ حقيبة زوجتي إلى غرفتي، رجاء.

- حاضر، يا سيدي.

قالت عندما اختفى النادل بأمتعتها ووشاحها:

- دعني أذهب.

نظرت حولي: كان العجوز يقرأ جريدته السابعة العشرين، كانت الأرملة في عشر تورتتها، ودمدم المطر وهو يهطل من كوّة بالسقف، ومن مختلي بجوار البوفيه جاءت من أسفل همهمة مجهولة للساقية والنادلين.

ألقيت نظرة خاطفة عليها: كان ذلك الوجه الجميل قد تغيّر كلية، بدا عنيدا ومرتعشا، بينما ارتشفت شايها الساخن متعجّلة.

- تعال.

قلت بصوت أجش، وأخذت يدها. قالت:

- لقد سألت إذا كنت مسرورة

صحت:

- لا.

نظر العجوز المحترم من وراء جريدته، وتوقفت الأرملة عن المضغ لوهلة.

ضحكت، وصحبتني.

كنت أكثر هدوءا بالطابق العلوي. أطلت نافذة الغرفة على ممر رأسي مزوّد بحمولة يتكون أسفلها من رماد ومهملات يتخللها الماء، إلى جانب برميل مهملات فائض. كان الصوت الوحيد هو دمدمة المطر المجنونة.

جلست على الفراش ودخنت، بينما كنت أخطو بسيجارتي ذهابا وإيابا. كنّا نتبادل النظرات كلّ للآخر بين آونة وأخرى، مثل فردين يقفان عند سفح جبل، منصتين إلى زئير انهيار جليدي مريع.



تذكّرت كيف التقيتها في دهليز مظلم لمبني سكني ضخم عند أطراف البلدة، حيث يشقّ الترامواي طريقه نحو نهاية الخط، وعلى ضوء سيارة احتلت زاوية، رأيت وجهها، أبيض مبتسما أمام حائط المبني البني الخشن.

قالت فجأة:

- يا الهي؟

ثم استطردت:

- لماذا كل هذا النواح، اجلس هنا إلى جانبي.

ابتسمت لي للمرة الأولى في ذلك اليوم، ثم نحّت الوسادة بعيدا، وأفسحت مكانا لي، وقالت:

- اعطني يدك؟

فعلت. كانت يداها بادرتين، جافتين، وخفيفتين جدا. شعرت بها تلمس خاتم زواجي، ثم أرجعت يدي ثانية إلى حضني: كانت يدي ثقيلة، ميّتة تقريبا.

قالت:

- دعني أذهب.

قلت:

- اذهبي.

مسّت شفتاها يدي برفق.

ذهبت إلى النافذة وانتظرت. كان المطر ينقع كومة رماد تعززت إلى جانب برميل المهملات: تحت جدائل المطر الصفراء النحيلة، تدفقت قناة قذرة هزيلة من سلة المهملات باتجاه بالوعة مسدودة. علم على السطح نثار من ورق في بركة كبيرة بقشور وأعقاب سجائر مسحوقة، وقطع قاسية من تبغ طافية على السطح مثل ديدان صفراء صغيرة. سحقت سيجارتي تحتي بالمثل. ثم استدرت. كانت الغرفة خالية. لم أسمع أيّ شيء.

* الكاتب هينريش بول (نوبل ١٩٧٢):

ولد هينريش بول علم ١٩١٧ بمدينة كولون بألمانيا. عمل في مطلع حياته الأدبية كبائع كتب في بون عام ١٩٢٧. بدأ الكتابة عام ١٩٣٨، ودرس اللغة والأدب الألماني، ثم درس الفلسفة الكلاسيكية في العام التالي. نشر عددا من القصص القصيرة. أصدر عام ١٩٤٩كتابه الأول، وكان عبارة عن رواية قصيرة بعنوان «وصل القطار في موعده»، ثم تبعها بإصدار عديد من الروايات ومجموعات القصص، والمسرحيات الإذاعية، ومجموعات المقالات. توفي في ١٦ يوليو ١٩٨٥.

قصة «الموعد» منشورة بمجلة «فيكشن» المجلد ١٤ العدد رقم ١.



أقبل الليل

بقلم: هشام صلاح الدين
(الكويت-مصر)

لم تكن جميلة. لا هيِ هيفاء القوام، أو ممشوقة، ولا ساحرة عيون وأهداب، ولا.. كانت قصيرة جداً، سوداء، تأتي بمواعين منزلهم.. تغسلها حيث أجلس لصيدالسمك، عند شاطئ النيل الغربي في إمبابة.

كانت تغسل بينما تغني.. صوتها أعذب من ماء النهر.. أستمع إليها، بينما يأكل السمك سنارتي، تغني: أقبل الليل.. ولما أنظر إلى السماء.. لا أرى ليلاً، إنما لا نزال في ضوء.. وتغني ويأكل السمك.

فقير مثلي يجب عليه الانتباه، لسنارته، ففي ليلة لن يأكل: أقبل الليل! ومع هذا رضيت أن أغني بصوتها ما استطعت.. في الليل والنهار..

* * *

ذات يوم جاءت بأوانيها.. نظرتُ إلى أنفها الكبير .. توقفتْ، غنت: أقبل الليل.. تقدمت إليها:

- مساء الخير.

استدارت.. ابتسمت، قالت:

- مساء النور.

قلت:

- أريد سماع «أنت عمري».. لماذا أقبل الليل.. لا غيرها؟

ضحكت.. وا..

* * *

بعدما تزوجتها.. جاءت سنارتي بأسماك كثيرة.. لكنها لم تعد تغني، حيرني هذا

بداية.. فقلت لنفسي: لعلها الآن مشغولة بالحمل، وكنت كلما ذهبت إلى الشاطئ غنيت: أقبل الليل! وتلفت حولي، لعلها بقربي.

بمرور الوقت.. كبر بطنها، لعلي رأيت أنفها يصغر، ورأيت قوامها أجمل، وبدا لي أن السمك وحده لا يكفي، وأن الحياة قدمت لنا أنواعاً أخرى من اللحوم!.

* * *

أخذت أبيع السمك، أشتري اللحم والدجاج وأنفها يصغر.. بطنها يكبر، وسمعي يتلاشى، خاصة عند اللحظات الحميمة، على الرغم من أن جدتي قالت:

- الحبلى.. لها الرجل، تريده قبل الصلاة وليس بعدها!.

* * *

الجدات يقلن الكثير.. يرحمها الله، لم يشغلني كلام جدتي، قلت: هي امرأة عجوز.. وللعجائز ما ليس لنا، شغلني أنها لا تغني، ولا أسمع منها إلا أنين أنثى.. ليس في عشقي!

نعم فالإحساس لا يكذب، ذات صباح قالت برجاء:

- أروح لأمي «النهاردة».

وافقتها بإيماءة رأس.. وبينما أسير بحذاء النهر.. جاءني هاجس: ما الذي ذكرها بأمها هذا الصباح؟

* * *

مضت أيام ثلاثة.. لم تعد. ذهبت إليها في بيت أمها، عند الباب... دخلني صوت طفل يبكي.. وامرأة تغني: أقبل الليل.. لم أطرق باباً، دخلته قبل ستة أشهر، لكني استمعت إلى الأغنية..





خارطة سريعة لراهن المشهد الثقافي في البصرة

بقلم:محمد سهيل احمد
(العراق)

الحد الفاصل

يشكل التاسع من نيسان(ابريل) ٢٠٠٣الحد الفاصل بين عهدين، فعلى الصعيد السياسي انطوت، ربما، صفحة من تاريخ العراق طبعت، على مدى خمسة وثلاثين عاما،بطابع عقائدي هيمن عليه الفكر الشمولي الأحادي انعكس على كل مفاصل الحياة العراقية بما فيها الأنشطة الثقافية. ومن الطبيعي أن فراغا كبيرا قد حصل كان لابد، إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار القوانين الطبيعية ذات الصلة بإعادة ترتيب محركات التاريخ الكبرى، من ملئه بأية جهود فكرية أو أفكار بديلة. لقد حلت في سنوات العراق الخمس الفائتة، الكثير من المفاهيم الجديدة محل الفكر الاستبدادي فراجت مفردات قديمة ـ جديدة كالديموقراطية والحرية والمفاهيم الدستورية وغيرها في الشارع العراقي، على الرغم من إنها بحكم الطابع الانتقالي للمرحلة، لم تعمل بعد على هضم ما تدفق من هذه الأفكار بما يكفي لإلغاء المسافة بين التنظير والتطبيق.

في أجواء هذا المخاض العسير انطلق الحراك الثقافي الأدبي في البصرة بعيد أسابيع من رحيل النظام السابق متمثلا في انتخاب رئيس للاتحاد وعقد عدد من الندوات الثقافية.

الهيأة الإدارية

الحقيقة أن الهيئات الإدارية الجديدة التي تعاقبت على رئاسة الاتحاد، واجهت

المشهد الثقافي لهذه المدينة العريقة هو جزء من المشهد الثقافي العراقي العام، وإن امتاز بخصوصية بعض آلياته ومظاهره، وهو أيضا جزء من المشهد الثقافي العربي المشرقي، بداهة، بل وجزء من المشهد الثقافي العالمي، إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار أن كوكبنا الأرضي قد أمسى - بفضل ثورة المعلومات - قرية صغيرة سماؤها واحدة وغيومها واحدة.

مشكلات تنظيمية ومالية لم يكن لديها الخبرة الكافية للتعامل معها والعمل على تذليلها. ولهذا تعاقبت الاستقالات خلال السنوات الخمس التي أعقبت التحول الدراماتيكي في نظام الحكم.من بين أهم الإشكاليات التي واجهها اتحاد أدباء البصرة هي:

- التمويل المالي
- استعادة مقر الاتحاد بعد إشغاله من قبل إحدى العائلات
- درجة استقلالية الاتحاد عن الاتحاد المركزي ببغداد.
- علاقة الاتحاد بالهيئة العامة

مجلة فنارات

هي من ابرز وارسخ منجزات اتحاد أدباء البصرة، وهي في الواقع المرآة العاكسة لمجمل النشاط الثقافي للمدينة، وذلك منذ أن صدر عددها الأول (ما فوق الصفر) في تموز(يوليو) / آب(أغسطس) ٢٠٠٢. لقد استطاعت هذه المجلة أن تستقطب معظم الأقلام البصرية داخل وخارج العراق، إضافة إلى الأقلام العراقية بوجه عام. كان يمكن لهذه المجلة، بطباعتها الفاخرة و مواضيعها الإبداعية المتنوعة الجادة أن تغدو ذات تأثير ثقافي أفضل (داخل وخارج البصرة) لو روعي أن يكون

معيار اختيار القائمين على إدارتها وتحريرها هو المعيار الفني الثقافي لا العلائقي،وهو العامل الذي حد من مكانتها. كما أن اتحاد أدباء البصرة، وهو الجهة المصدرة للمجلة، ولأسباب مالية، اخفق في إيصال المجلة إلى اكبر عدد من القراء والى اكبر عدد من الهيئات والرموز الثقافية المنتشرة داخل وخارج العراق.

المربد

ظل مهرجان المربد، في كل الحقب والفترات المتعاقبة المَعْلم الأبرز للحركة الثقافية البصرية. وما أن تهاوت أركان النظام وعاود اتحاد أدباء البصرة نشاطه، حتى

كان مهرجان المربد على رأس القائمة ضمن أجندة برنامجه الثقافي السنوي، إضافة إلى الاحتفال بذكرى رحيل السياب ورموز ثقافية أخرى كالبريكان وأدباء راحلين، سواهما. لقد أصر الاتحاد، متخطيا واقع المدينة الأمني وحتى المالي، على ان يستمر انعقاد مهرجان المربد في موعده، ولا بأس إن تأخر أياما. هكذا عقدت الدورة (الأولى) التي تلت رحيل النظام السابق تحت شعار (من أجل ثقافة عراقية متعددة الأطياف والرؤى)، وكانت الدورة الخامسة من نصيب هذا العام. بيد أن نظرة موضوعية لمجمل هذا الحراك الاحتفالي الذي تكرر لخمس دورات متتالية،يتيح للمتابع ملاحظة الثغرات التالية:

لطالما عرفت المهرجانات السابقة أصواتا شعرية لها حضورها في الساحة العربية كالراحل الجواهري والفيتوري ومحمود درويش ونزار قباني، أمل دنقل، مليكة العاصمي، وآخرين. في حين أن المهرجانات الأخيرة خلت أو كادت من هذه الأصوات،من واقع عدم استطاعتها ضمان حضور معظم الرموز الشعرية التي طالما أغنت أجواء المهرجان . منبريا في الأقل . لأسباب شتى منها ما له صلة بالظروف الأمنية ومنها ما له صلة بالحساسيات الايديو. سياسية والتي تمخضت عن خلافات اتحاد أدباء وكتاب العراق مع اتحاد الأدباء والكتاب العرب حول مسألة اعتراف الأخير بالأول ؛ ما جعل الكثير من الشعراء والمبدعين يعرضون عن الحضور .لقد كان الأولى أن يتم اختيار لجان ذات كفاءة في إنجاح المهرجان، مع ضرورة العمل بآليات مستحدثة تتحرى النوع قبل الكم والمغايرة قبل التكرار. لقد بدا واضحا من تغير مواعيد الدورة الأخيرة والخلخلة التي حصلت في بعض برامجه التنظيمية ضرورة إعادة النظر في الكثير من التفصيلات وآليات العمل، فمن الأفضل للمهرجان أن يعقد مرة كل سنتين، مع ضمان رصانة الإعداد، على أن يعقد بشكل ارتجالي مضطرب، مرة كل عام لخلاصة القول ان الهيأة المشرفة على الإعداد أخفقت في استعادة ذائقة مرابد السبعينات لأكثر من سبب.

المشغل القصصي

ظهر من رحم الاتحاد وأسهمت فيه مجموعة من القصاصين الشباب الذين استناروا بآراء قصاصين مخضرمين كمحمد خضير وكاتب السطور الذي واكب تجربة المشغل التي توجت بظهور كتاب ضم نصوصا حملت عنوانا تجريبيا واحدا هو (بقعة زيت) صحبته قراءات نقدية تداخلية من بين من أسهم في هذا المشغل كل من رمزي حسن، ناصر قوطي، عادل علي عبيد، باسم القطراني، كامل فرعون، مقداد مسعود،فرات صالح، علي عباس خفيف، عبد الرزاق الخطيب،



ناصر شاكر الاسدي، عبد الحليم مهودر و ثامر العساف.لفت المشغل أنظار الكثيرين في عموم العراق وكتب عنه في أكثر من صحيفة وموقع الكتروني.

تجارب طباعية بتمويل فردي

تعد تجربة كتاب (البصرة في أواخر القرن العشرين) من التجارب التي أصر أصحابها على إظهارها ولو بأكثر الوسائل بدائية. قدمت التجربة إبتداء من ١٩٩١ عشرة إصدارات قصصية مصورة بطريقة الاستنساخ (الفوتوكوبي) احتوت على سبعين قصة ساهم بكتابتها ثمانية عشر كاتبا لم يستمر منهم سوى ثمانية كتاب. تكمن اهمية هذه التجربة في جرأتها وفي كونها تعمدت عدم الالتفات لمقص الرقابة السلطوي القامع، اضافة الى عددا من المشاركين عدوا مناوئين للسلطة الحكمة وزج ببعضهم في السجن. كما شهدت سنوات ما بعد رحيل النظام قيام عدد كبير من الشعراء والقصاصين والروائيين والنقاد بإصدار كتبهم بتمويل ذاتي تحمل كل منهم عبئه المالي عن طيب خاطر. لدي شخصيا ما يتجاوز الخمسين مجموعة شعرية وقصصية وعدد اقل مما يجب . كالمعتاد . من الروايات. هذا الوابل من المطر الطباعي يعكس جيشانا في الجسد الثقافي للمدينة، بيد أنني أخشى أن يجير هذا التحرك لصالح الكم أكثر مما يجير لصالح النوع. الكرة هنا في ملعب اتحاد الأدباء أيضا وعلى لجنة العناية الفائقة بهذا الدفق عبر غربلته وتقييمه ودعمه ومكافأته إن تطلب الأمر. كما شهد الوسط الطباعي تبني إحدى شركات الاتصالات طباعة عدد من هذه المحاولات، وهي خطوة ذكية متقدمة، كما لا ننسى دعم مؤسسة البابطين للمطبوع الأدبي العراقي. غير أننا لم نشهد تواصلا لمثل هذه البادرة مع هذه المؤسسة ذات المبادرات المعروفة. التفسير الوحيد لهذا الانقطاع ركود الجانب التواصلي بين الجهتين.

خارطة

عموما وبحكم الطبيعة الانتقالية للمرحلة الراهنة،لايبدو على المشهد الثقافي للمدينة انه مؤهل لمثل تلك المفاجآت المفصلية التي قاد لواءها كل من السياب في الشعر، في المقام الاول، ومحمد خضير في السرد والتنظير لنتاجه السردي.

المناخ الثقافي في البصرة محكوم بمهيمنة قصيدة النثر الى الحد الذي توارى فيه شعر التفعيلة الواحدة نسبيا وغاب الشعر العمودي بل كاد أن يعد نشاطا إلهاميا شبه محرم دون أن ينظر إليه بنفس نظرة الملحن الحداثوي الى الموسيقى الكلاسيكية على انها هي الجذور وهي الأصول. أسهم في هذه النظرة الشاعر الكلاسيكي نفسه من خلال شعره العمودي المسطح، نستثني من ذلك تجربة



الشاعر صالح فاضل، زميل السياب في المدرسة ورفيق دربه في
عالم القصيد فقد قدم ديوانيين شعريين يعكسان قدراته كشاعر يخترق نتاجه الواقع العراقي الى العربي. هذا الشاعر لم ينل حظه الكافي من النجومية لأنه في الأصل لم تعد هنالك من نجومية للشعر العمودي نفسه، بحيث بدا كما لو انه سلك دربا مهجورا !

تتقدم القصة على الرواية في مدينة تتنفس، منذ زمن الفراهيدي، هواء الشعر، مثلما يتقدم الشعر نفسه على السرد، بشكل عام.

وها هي نظرة بانورامية خاطفة تضيء للأسماء البصرية التالية التي ما زالت تواصل عطاءاتها الإبداعية في شتى حقول الإبداع (*):

الشعر: حسين عبد اللطيف، كاظم الحجاج، طالب عبد العزيز، كريم جخيور،عبد الله حسين جلاب، كاظم اللايذ حبيب السامر، عبد الرزاق صالح، صالح فاضل الخصيبي،عبد العزيز عسير ، عبد الرزاق حسين، فوزي السعد، علي الأمارة، سلام الناصر، احمد العاشور، عادل مردان وآخرون.

القصة القصيرة: محمود عبد الوهاب، محمد خضير، محمد سهيل احمد، قصي الخفاجي، لؤي حمزة عباس، ناصر قوطي،رمزي حسن، احمد إبراهيم السعد، جابر خليفة جابر، باسم الشريف، فرات العلي، نبيل جميل، فاروق السامر، وآخرون.

الرواية: علي عباس خفيف، إحسان وفيق، ضياء الجبيلي، عبد الحليم مهودر، رياض الأسدي، كاظم الأحمدي، صلاح عيال وغيرهم.

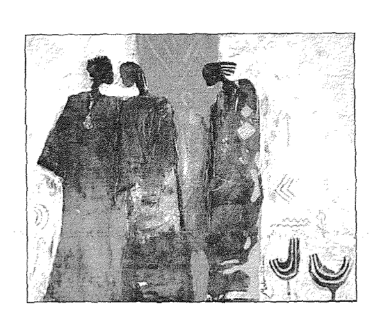
النقد: رياض عبد الوحد، جميل الشبيبي، حاتم العقيلي عبد الغفار العطوي وأسماء أخرى ذات أنشطة كتابية متداخلة.

نقطة في نهاية السطر

خلاصة القول أن من ابرز ملامح المشهد الثقافي البصري تنامي أعداد مبدعيه لاسيما في مضمار الشعر، علامتنا العربية الفارقة. أن وجود ما يزيد على الخمسين شاعرا منتجا في المدينة قد يكون مؤشرا على حضور دفق إبداعي إنشادي حافل بدم الحياة الساخن، يرفع بالتالي من درجة الوعي الحاد بالتنافس، بيد انه في الوقت نفسه قد يؤدي إلى حدوث اختلالات في الواقع الإبداعي على الصعيد القيمي فتنتشر العملة المزورة على حساب الحقيقي الأصيل من الأعمال الإبداعية، وهذا ما ينطبق على القصة والنقد ولو بنطاق أضيق. يحيلنا هذا



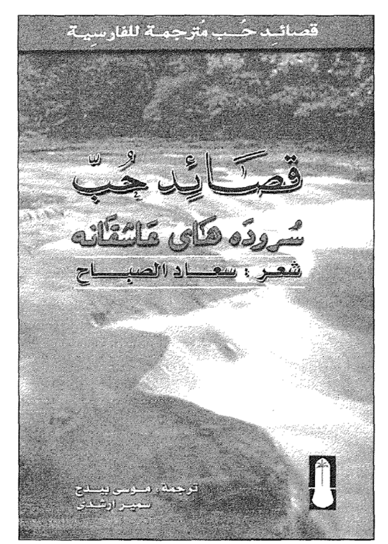
الواقع الى عدم إغفال حقيقة ان المشهد الثقافي البصري، شأنه شأن أي مشهد حياتي آخر لا يخلو من الأمراض ذاتها التي يعاني منها المجتمع الكبير.ومع ذلك يمكن القول ان سماء هذا المشهد تشبه سماء الأمزون، فغيومها منذرة على الدوام ببروق ورعود تسفر كل يوم عن غيث كفوز في مسابقة ثقافية أو ظهور كتاب مثير للجدل. أما الأديب البصري نفسه فهو موزع بين توفير لقمة العيش والإبداع، هواجسه هي هواجس أي مواطن عراقي يحيا مخاض الواقع الأمني والخدمي والحياتي بوجه عام.



(*) الاسماء المختارة ليست حصرية بل اعتمدت على معايير المجايلة وأحيانا على الاستدعاء العشوائي الذي لاشك انه غير قادر على استحضار جميع الأسماء في هذه العجالة.



«قصائد حب» بالفارسية للشاعرة د. سعاد الصباح



صدرت مجموعة شعرية مترجمة إلى اللغة الفارسية للدكتورة سعاد محمد الصباح تحت عنوان «قصائد حب» مرفقة بترجمة شعرية للمترجمين موسى بيدج الشاعر الإيراني وسمير أرشدي استاذ اللغة والأدب الفارسي بجامعة الكويت.

قصائد حب لاحدود لها انشدتها الشاعرة المبدعة سعاد الصباح في محاولة لهدم كل الحيطان الحجرية التي تفصل بين الأنثى و انوثتها، وبين المرأة وبين حقها الطبيعي في ان تتنفس و تتكلم وتعيش.

هكذا تبدأ سعاد الصباح مجموعة «قصائد حب»

و تضيف : اذا كان حق المرأة في الكلام العادي حقاً مرفوضاً و مكروهاً و مستهجناً في المجتمعات المتضخمة الذكورة، فإن الكلام عن الحب في تلك المجتمعات يعتبر فضيحة كبرى و جريمة موصوفة. لقد قاتلت المرأة طويلاً لاستعادة صوتها المحجوزعليه، والخروج من مرحلة الخرس الطويلة حتى تمكنت من اعادة تشغيل حنجرتها بعدما غطاها الصدأ وان الحجر على صوت المرأة ووضعه تحت الحراسة جعل المجتمع العربي ينطق بصوت واحد هو صوت الرجل بكل خشونته و نبرته المعدنية.

وتؤكد الدكتورة سعاد الصباح ان لدى المرأة كلاماً عاطفياً مخزوناً منذ آلاف السنين تريد ان تقوله فاسمحوا لها ان تفجر ينابيعها الداخلية و تطلق آلاف العصافير المحبوسة في صدرها، فالمجتمع العربي رغم كل مظاهر الحداثة و الانفتاح الثقافي والحضاري على العالم لايزال يضع < الفيتو > على المرأة و يعتبرها إمرأة ناشزة يشكل كلامها عن الحب خدشاً للحياء العام و خطراً على الأمن القومي.

ويصف الدكتور سمير ارشدي الشاعرة سعاد الصباح بأنها نجمة مشرقة في سماء الحركة الشعرية في العالم العربي حيث عبّرت من خلال قصائدها عن أهم التحديات الوطنية و الانسانية التي تواجه امتها، وطالما حملت هم الانسان و معاناته في المواقع العلمية والادبية التي شغلتها.

وهاهي اليوم تهدي « قصائد حب » الى ابناء شعب بوان إحدى جنائن الارض الاربعة التي تغنّى بها المتنبي خلال اقامته في شيراز، و الى كل الناطقين باللغة الفارسية في ارجاء المعمورة، لتعبّر عن اهمية التلاقح الادبي و التواصل الحضاري و الثقافي بين ابناء الأمة العربية والاسلامية.

وتستهل سعاد الصباح مجموعتها بهذه الابيات:

الكتابة تخلق جُزراً لازوردية

ان الكتابة

تبتكر لي جنات صناعية

لا استطيع دخولها

وتعطيني حريةَ ..

لا استطيع ممارستها

وتخلق لي جزراً لازوردية

لاستطيع السفر اليها ..

الكتابة لك

هي صمام الأمان الذي يمنعني من الانفجار

و المركب الوحيد الذي أصعد اليه··

حين تمضغني العاصفة ··

× × ×

أكتبُ لأدافع عن أنوثتي

اريد ان اكتب

لأدافع عن كل شبر من أنوثتي··

أقام به الأستعمار

ولم يخرج حتى الآن··

فالكتابة هي وسيلتي

لكسر مالا أستطيع كسره··

من قلاع القرون الوسطى

و أسوار المدن المحرمة··

و مقاصل محاكم التفتيش

اريد ان أكتب لك··

أريد ان اقول للورق

ما لا استطيع قوله للآخرين··

فالمدينة التي اسكنها

لا تطرب إلا لصياح الديكة

وصهيل الخيول

و شهيق ثيران المصارعة··

المرأة تتكلم بنصف لغة

وتضيف د. سعاد الصباح: في بدايات هذا القرن بدأت المرأة تتخلص شيئاً فشيئاً من الحجاب المفروض على وجهها·· ولكن الحجاب المفروض على صوتها لم يتزحزح سوى سنتيمترات قليلة·· وظلت المراة رغم انفتاح أبواب العلم والمعرفة و اتساع افقها الثقافي تُعبّر عما يدور بعالمها الداخلي بنصف لغة و نصف صوت و نصف حرية··فالمجتمع العربي لا يزال رغم التحولات التي طرأت على بنيته يعتبر الصوت النسائي مؤامرة على دولة الرجال و سلطتهم و يعتبر المرأة الفصيحة ظاهرة مرضية لابد من معالجتها بالعقاقير و المضادات الحيوية·· و هكذا ظل فم المرأة مختوماً بالشمع الأحمر و غير صالح إلا لارتشاف الماء و مضغ الطعام·· ومثل هذا الامتياز تتمتع به جميع الحيوانات بشكل غريزي··





لوحة الغلاف للفنان التشكيلي السوداني

محمد عبد الوهاب المدرس في الجامعة العربية المفتوحة بالكويت

وزارة الا[illegible] مة [illegible]لة الكويت